

AS CANTIGAS MEDIEVAIS GALEGO- PORTUGUESAS DO REPERTÓRIO PARA CANTO ACOMPANHADO NO SÉCULO XX

Vera Mónica Lopes Inácio Cordeniz

**Dissertação de Mestrado em Ciências Musicais – Musicologia
Histórica**

JULHO, 2010



Resumo

A redescoberta do património literário medieval contribuiu para o despoletar de um movimento que o reintegrou na cultura portuguesa do século XX havendo, naturalmente, uma extensão à música. Independentemente das implicações ideológicas observa-se uma apropriação dos compositores portugueses por estas fontes literárias, durante o século XX. A quase total inexistência de sobreviventes musicais originais no repertório medieval conduz a uma reinvenção das *cantigas*, aliada à estética musical contemporânea. O *Lied* em Portugal atravessa transformações que se perpetuam com a definição de um repertório para canto acompanhado demarcado entre o final do século XIX e os anos 60 do século XX. É através da análise musical que se compreendem as implicações das especificidades da lírica galego-portuguesa nas soluções musicais encontradas pelos compositores portugueses.

PALAVRAS-CHAVE: lírica galego-portuguesa, cantiga, recriação musical, século XX.

Abstract

The rediscovery of the medieval literary heritage contributed to the appearance of a movement that reintegrated it in the Portuguese culture of the 20th century which, naturally, also extended to music. Apart from the ideological implications, we can see that all along the 20th century the Portuguese composers appropriated these literary sources. The almost total inexistence of surviving musical originals in the medieval repertoire leads to the reinvention of *cantigas*, combined with the contemporary musical aesthetics. In Portugal, the *Lied* goes through transformations that perpetuate themselves with the definition of a repertoire for the singing with accompaniment, which can be delimited between the end of the 19th century and the 60s of the 20th century. It's through the musical analysis that we may understand the implications of the specificities of the Gallician-Portuguese lyric in the musical solutions found by the Portuguese composers.

KEYWORDS: Gallician-Portuguese lyric, *cantiga*, musical reinvention, 20th century

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
I. A MÚSICA EM PORTUGAL NA “DÉCADA DA INVENÇÃO”	5
I.1. <i>Contexto histórico</i>	5
I.2. <i>A reinvenção da canção portuguesa</i>	9
I.2.1. O Canto e a Lírica – Contextualização histórica do <i>lied</i>	9
I.2.2. A história do <i>lied</i> em Portugal	12
I.2.3. Paralelos na música europeia	19
II. A CANÇÃO COMO MEIO DE DIFUSÃO	21
II.1. <i>A música e o nacionalismo</i>	21
II.2. <i>Portugal e o Estado Novo</i>	29
II.2.1. Comemorações Centenárias em 1940	29
II.3. <i>“Early Music: Revival”</i>	37
II.3.1. O movimento revivalista na história da música ocidental	38
II.3.1.1. Os precursores na recuperação musical	38
II.3.1.2. O movimento revivalista em Portugal	40
III. A LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA – REDESCOBERTA LITERÁRIA.....	42
III.1. <i>Os cancioneiros</i>	42
III.2. <i>A cantiga</i>	43
III.3. <i>Breve historiografia das edições críticas da literatura medieval</i>	46
III.3.1. Teófilo Braga e o <i>Cancioneiro Portuguez da Vaticana</i>	46
III.3.2. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o <i>Cancioneiro da Ajuda</i> ...	48
III.3.3. José Joaquim Nunes	49
III.3.4. Manuel Rodrigues Lapa	51
III.4. <i>Neotrovadorismo</i>	52
IV. AS CANÇÕES MEDIEVAIS	55
IV.1. <i>A música da lírica galego-portuguesa e os cancioneiros</i>	55
IV.2. <i>As canções medievais – movimento de composição</i>	60

IV.2.1. O início de carreira	61
IV.2.2. O movimento patriótico	62
IV.2.3. Técnicas de composição	63
IV.3. Os compositores	64
IV.3.1. Tomás Borba	64
IV.3.2. Francisco Lacerda	66
IV.3.3. Cláudio Carneiro	67
IV.3.4. Filipe Pires	68
IV.3.5. Frederico de Freitas	69
IV.3.6. Fernando Lopes-Graça	70
V. ANÁLISE MUSICAL	72
V.1. As cantigas de Tomás Borba	74
V.2. A cantiga de Francisco Lacerda	92
V.3. As cantigas de Cláudio Carneiro	94
V.4. As cantigas de Filipe Pires	103
V.5. As cantigas de Frederico de Freitas	106
V.6. As cantigas de Fernando Lopes-Graça	121
CONCLUSÃO	134
BIBLIOGRAFIA	137

INTRODUÇÃO

Apesar de existirem alguns estudos musicológicos que incidem no século XX português, é certo que ainda existem lacunas que necessitam de ser aprofundadas. Uma grande parte das obras escritas neste século continua envolta numa nuvem de desconhecimento. Será que a proximidade temporal limita, paradoxalmente, o seu acesso? Ainda se notam algumas dificuldades em lidar com objectos de estudo que nos são e estão próximos; o problema dos direitos de autor e o facto de se ter que trabalhar, em muitos casos, com fontes e materiais que não estão editados, ou não são acessíveis em arquivos públicos, poderá condicionar o trabalho do investigador. No entanto, esta proximidade também poderá ser tida como uma mais-valia, ainda mais por representar os nossos mais recentes precursores, tendo que existir, da nossa parte, a reivindicação de uma continuidade desta tradição musical erudita. Naturalmente que podemos ter modelos metodológicos que se enquadrem nos objectos de estudo que pretendemos analisar, mas no que respeita à música do século XX português notam-se, por vezes, algumas dificuldades, em parte devido à fragmentação do campo de estudos, ou seja, os estudos que existem são desiguais e vão-nos apenas desvelando pequenas peças de um grande puzzle (Ferreira 2005: 25). Provavelmente dentro de alguns anos, após a edição de novos trabalhos, resultantes de dissertações de mestrado ou doutoramento, possamos apoiar-nos em materiais mais consistentes e evitar uma duplicação nas investigações, mas actualmente ainda é difícil a percepção do todo.

A temática apresentada nesta dissertação enquadra-se na reflexão anterior, tratando-se de um aprofundamento de uma pequena parcela do grande todo. O facto de ter estado, desde Abril de 2008, a trabalhar como bolseira de investigação¹ no projecto “LITTERA, edição, actualização e preservação do património literário medieval português” (PTDC/ELT/69985/2006), do Instituto de Estudos Medievais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, despertou, de certo modo, o interesse pela questão das cantigas medievais galego-portuguesas, dado que este projecto tem como objectivo a concretização de uma edição das cerca de 1680 cantigas trovadorescas que chegaram até nós, tendo particularmente em conta os novos meios técnicos de divulgação, nomeadamente os formatos digitais e a internet, aprofundando-se não só numa leitura crítica actualizada da totalidade das cantigas (com

¹ A bolsa de investigação durou seis meses, tendo havido, posteriormente, uma colaboração com o Instituto de Estudos Medievais com o objectivo de se concluírem os trabalhos.

edição em papel e em suporte digital), mas igualmente no acesso às respectivas versões manuscritas originais (bem como índices de vocabulário e índices onomásticos desenvolvidos). Esta vertente do projecto inclui ainda o acesso à dimensão musical das cantigas, quer no que diz respeito à sua música original (quando chegou até nós), quer procedendo a um levantamento dos compositores portugueses e galegos que musicalizaram cantigas medievais e também a recolha das gravações que delas foram feitas até ao momento (com recurso a *contrafacta* ou a música autónoma).

Por conseguinte, ao estarmos concentrados neste levantamento exaustivo, aliando a nossa formação musicológica e a frequência do ano curricular do mestrado em Ciências Musicais – Musicologia Histórica, começaram a surgir questões, que não se relacionando directamente com o projecto foram estimulando o interesse pela temática:

- ❑ Porquê a proliferação deste tipo de repertório por grande parte dos compositores que estiveram activos entre as décadas de 20 a 50 do século XX?
- ❑ Haveria algum propósito de cariz nacionalista, educativo ou de divulgação, nestas composições?
- ❑ Quais as fontes literárias utilizadas pelos compositores para este repertório?
- ❑ Teriam os compositores conhecimento de melodias medievais, sendo condicionados por estas, ou compunham segundo modelos contemporâneos?

Estas questões tornaram-se as problemáticas em torno das quais a investigação foi desenvolvida; para tentarmos chegar a respostas plausíveis e tratando-se de um repertório que assenta em composições para canto acompanhado, essencialmente voz e piano, foi feita uma articulação entre as correntes culturais de vertente nacionalista com a recuperação histórica da literatura antiga. O repertório para canto acompanhado pode ser entendido como meio de divulgação, numa época em que o disco tinha um papel limitado, daí ter havido a necessidade de se perceber a sua relação com o percurso dos compositores, podendo também advir de desafios artísticos ou mesmo apoiar-se em ideologias nacionalistas. Deste modo, foi necessário indagar as fontes literárias utilizadas pelos compositores para estabelecer a sua relação com a aplicação à música dos textos das cantigas e ver até que ponto haveria referência a modelos melódicos medievais em conjugação com uma vertente estilística actual. Nesta sequência, a investigação em causa foi conduzida de forma crítica em relação às fontes em questão,

aplicando e articulando a análise musical, com a procura de indícios da dimensão histórica do período subjacente. Através de uma revisão bibliográfica pudemos encontrar referências que nos fizeram aprofundar temas como a comemoração dos centenários durante o Estado Novo e integrá-los nas respostas às nossas problemáticas que, de certo modo, se conjugam.

Na apresentação dos resultados desta investigação pretendemos apresentar a composição musical erudita da lírica galego-portuguesa durante o século XX, procurando estabelecer e reconhecer o movimento de composição de uma canção (*lied*) em Portugal e as suas possíveis ligações a um movimento patriótico ou mesmo ao nacionalismo. Se por um lado é dada à canção um papel como meio de difusão do trabalho dos compositores, também se procurou colocá-la como instrumento ao serviço de uma composição alimentada por intuítos nacionalistas. No capítulo II há uma aproximação ao movimento revivalista da reconstituição da música medieval, com as suas repercussões, fazendo-se a ligação ao capítulo seguinte, onde se observa uma pequena resenha histórica das principais edições críticas da lírica medieval, que serviram de fonte para a escolha dos textos musicados pelos compositores. A *recriação* das canções medievais no século XX é apoiada nos seus antecedentes, que dizem respeito à sobrevivência musical, apesar de reduzida, nos cancioneiros medievais e nas técnicas redescobertas, reutilizadas e recriadas pelos compositores para transmitirem a simplicidade da lírica galego-portuguesa. As repercussões dos movimentos revivalistas parece-nos ter sentido no corpo desta investigação para se observar a multiplicidade de soluções musicais que são encontradas para a interpretação das cantigas galego-portuguesas, quer pelo recurso a *contrafacta*, quer a composições originais. Além disso há também o caso dos músicos populares que, no seu repertório, incluem esta temática, com arranjos musicais que primam, sobretudo, pelas especificidades tímbricas.

A análise musical pretende sustentar aquilo que é defendido, procurando-se abranger um período histórico que abarca, essencialmente, 1920-1960, e que será analisado com os seus antecedentes e precedentes históricos, a fim de se compreenderem problemáticas que dizem respeito à composição musical, mas também ao próprio movimento revivalista. Dada a abundância deste repertório, por parte de alguns compositores, houve a necessidade de procedermos a uma selecção na apresentação da análise dos dados recolhidos. Estabelecemos, por um lado o critério da *quantidade* de obra produzida, elegendo Tomás Borba e Frederico de Freitas, das

diferenças estilísticas com Cláudio Carneiro e Fernando Lopes-Graça e de *pequenas incursões* na temática no fim ou no início de carreira, na figura de Francisco de Lacerda e Filipe Pires respectivamente.

Apresentamos, em complemento aos dados apresentados, no Anexo I a listagem de compositores portugueses que escreveram cantigas da lírica galego-portuguesa, com a identificação da cantiga, a sua data de composição e se existe edição da partitura ou elementos fonográficos. No Anexo II encontram-se as partituras das cantigas analisadas.

Esperamos, com a apresentação dos resultados desta investigação, contribuir com mais um passo no sentido da construção do TODO, que diz respeito à história da música portuguesa no século XX, com incidência na música vocal.

I. A MÚSICA EM PORTUGAL NA “DÉCADA DA INVENÇÃO”

A época que vai desde 1890 a 1930 foi demarcada por grandes desenvolvimentos culturais, sociais e tecnológicos que influenciaram fortemente a realidade europeia durante o século XX sob diferentes domínios que abrangem questões políticas e até mesmo modificações artísticas. Portugal na “década da invenção”², período que comporta a última década do século XIX e delineia as décadas posteriores (até 1940³), atravessou determinadas situações que vieram criar, “inventar” ou, se tivermos em conta o seu passado, reinventar a sua tradição (Cascudo 2002).

I.1. Contexto histórico

Para a história da modernidade europeia do final do século XIX e início do século XX contribuíram as transformações que se verificaram: no desenvolvimento dos meios de comunicação (criação do carro); êxodo rural e consequente emigração para os Estados Unidos da América; na aplicação do sufrágio universal; no facto das mulheres começarem a desenvolver mais os seus estudos e também pelas invenções do mundo moderno, que transmitiam o progresso da Revolução Industrial e permitiam que as pessoas acreditassem que o mundo iria melhor, graças às “máquinas” (Ramos 2001: 21). Não obstante deu-se o abalar desta confiança europeia com a 1ª Guerra Mundial que veio alterar fronteiras e enfraquecer o cosmopolitismo que se vivia.

No final do século XIX, Portugal demarcava-se por ter a população mais analfabeta da Europa Ocidental. Contudo o país estava em transformação:

“Em 1890, Portugal era uma monarquia liberal, à inglesa. Em 1930 era uma república que alguns dos seguidores da ditadura militar esperavam tornar num Estado nacionalista e corporativo segundo o modelo do fascismo italiano. Por detrás desta mudança de regimes estavam 40 anos de transformações sociais, políticas e culturais, que se pode dizer

² Expressão utilizada por Rui RAMOS (2001: 495-518) no capítulo “A invenção de Portugal”. Teresa CASCUDO (2002) reutilizou a expressão na sua aplicação ao fenómeno musical.

³ Esta data foi escolhida por ter uma relevância na história portuguesa, tendo sido o ano da *Exposição do Mundo Português*, com manifestações e efeitos por todo o país e colónias.

representaram uma dos maiores sobressaltos da vida em Portugal antes das décadas de 1960 e 1970 (...)” (Ramos 2001: 35)

Em 1890 deu-se o Ultimato Inglês e com ele o impulsionar das “questões nacionalistas”, que foi um aspecto comum à maioria dos estados europeus durante os finais do século XIX. Para Rui Ramos se por um lado na Europa esta “questão nacionalista” se reduzia às tentativas de um grupo maioritário absorver minorias dentro do Estado, no caso de Portugal “não havia nem minorias nem cidadãos vivendo em Estados que pudessem ser reclamados como território nacional [e] nem por isso a «questão nacionalista» deixou de ser o ponto de vista pelo qual todos os problemas tenderam a ser discutidos entre 1890 e 1930” (2001: 39-40). No sentido clarificar este novo sentimento que surgia em Portugal recorremos a Luís Reis Santos, um dos líderes estudantis de 1890 que explicou⁴ o significado desse período para a sua geração, referindo que desde o centenário de Camões, celebrado em 1880, até ao Ultimato Inglês gerou-se:

“ «dentro da sociedade portuguesa um movimento colectivo, e nela surgiu o esboço de uma consciência nacional; assim se preparou o ambiente para o Portugal moderno poder corrigir as justificadas imperfeições da sua origem, reatar a sua verdadeira e gloriosa tradição, integrar-se no espírito criador da civilização europeia, colaborar com ele e tornar-se novamente (...) senhor dos seus destinos» ” (Reis Santos, cit. em Ramos 2001: 40).

Reis Santos apoia-se em teorias de personalidades como Antero de Quental, Oliveira Martins e Teófilo Braga (homens das letras), com a criação de uma nova “alma” e por consequência “consciência nacional”, sendo necessário avançar para um novo tipo de comunidade (refundar Portugal). Isto significa que com o Ultimato houve a necessidade de ser criada uma ideia colectiva, para organizar os portugueses em torno da “comunhão com a Pátria e as coisas portuguesas” (Ramos 2001: 41), afectando a vida pública.

É visível que a partir de 1870 há um período de abertura de Portugal ao exterior para diferentes aspectos da vida portuguesa. O facto de Portugal ter sido ligado por caminho férreo à Europa proporcionou consequências na actividade artística, sendo que a “Geração de 70” lança um movimento de renovação intelectual, ao serem os

⁴ O movimento republicano e a consciência nacional” na colaboração com Luís de Moltalvor (ed.) na sua *História de regimen Republicano em Portugal*, Lisboa, Ática, 1930-32 (vol- I, pp.261 e seguintes) citado por RAMOS (2001: 40).

representantes de um liberalismo europeu moderno e, por conseguinte, sensíveis aos escritores franceses, tendo em conta as ideias germânicas. Com a circulação exacerbada de pessoas e ideias há uma tomada de consciência do atraso português (Castro & Nery 1994: 147). Com efeito, Paris, Londres e Berlim tinham-se tornado referências essenciais na procura de um refinamento cosmopolita, tanto no que concerne a maneiras, como na cultura. É neste clima intelectual, positivista que surgem os primeiros trabalhos de investigação histórica e etnológica sobre a música portuguesa com, por exemplo, Joaquim de Vasconcelos, Sousa Viterbo e Ernesto Vieira (Castro & Nery 1994: 148). É de referir que as mudanças musicais já se tinham começado a perpetuar com Francisco Noronha (1820-1881) que compôs ópera com temas nacionais, directamente inspirados em fontes pré-existentes da nossa literatura romântica, centrando-se na obra de Almeida Garrett, apesar de estarem assentes sob modelos composicionais italianos.

De facto, observaram-se modificações significativas na música durante estes anos em Portugal, começando pelo fim do domínio da música italiana e uma igualdade de obras e intérpretes representativos da música alemã e francesa. Estas influências já se vinham sentindo pelo cosmopolitismo que abraçava os compositores portugueses na sua formação no estrangeiro. Tomemos como exemplo o caso de Augusto Machado (1845-1924) que estudou em Paris e quando regressou a Portugal demonstrou nas suas composições a influência da ópera francesa e também Alfredo Keil (1850-1907), compositor de origem alemã que manteve um certo contacto com estrangeiro e queria criar um ópera nacional portuguesa (teria que obedecer a determinados critérios como os temas serem retirados da literatura portuguesa, tendo Garrett no topo e como se observou na sua última ópera a inclusão de melodias populares), a sua última, *Serrana* (1899), foi dedicada a Massenet. Temos também o caso paradigmático de Viana da Mota (1868-1948), no domínio da música instrumental, que parte para a Alemanha e na sua obra denotam-se as características do romantismo alemão (Branco 2005: 293-295). Deste modo, os modelos sinfónicos e de câmara começaram a ser cultivados em Portugal, abandonando-se a hegemonia da ópera italiana, tendo sido criadas instituições para difundirem o “bom gosto da boa música”⁵ (sociedades de concerto, academias) e alterado o modelo de ensino musical (músico culto).

Estavam abertas as portas para a alteração do gosto estético musical do público de dos próprios modelos composicionais, pelos novos conceitos importados da

⁵ Expressão referida no *Dictionario de Musica*, 2 vol., Lisboa, 1956/58 de Fernando Lopes Graça e Tomás Borba na entrada “Academia Real dos Amadores de Música”, p. 9.

Europa. O nacionalismo é um dos grandes paradigmas no final no século XIX na Europa e em Portugal também não foi excepção. Durante os anos 80 do século XIX nasceu a “moda” das comemorações, festejos, com o Centenário de Camões (1880) que impulsionou a busca de símbolos que representassem o verdadeiro Portugal. Camões era o porta-estandarte deste movimento. Como sugere Ramos, “os anos que vão da década de 1880 à década de 1930, entre o centenário de Camões e o duplos [sic] centenário de 1940, constituíram uma época de produção e divulgação intensa daquelas imagens, narrativas, referências que iriam definir o que foi ser português no século XX” (2001: 495). Como imagens simbólicas e instituições, criadas na transição do século XIX para o século XX, que levaram à “invenção de Portugal” e que ainda hoje demarcam o país temos: a bandeira nacional; o hino nacional; o Dia de Portugal (10 de Junho); a forma republicana do Estado; a glorificação de Camões (1880 – centenário); o interesse pelos Descobrimentos; a redescoberta dos “Painéis do Infante” que foram repintados em 1910 e a 1ª reforma ortográfica (Ramos 2001: 495). Estamos perante a criação de uma “invenção da tradição” e as razões que levam ao aparecimento de uma tradição têm a ver com a literatura nacional e revivificações das tradições e para isso era necessário descobrir fontes que o justificassem. Teófilo Braga foi um destes homens que procurou a tradição nacional e a “identificação da essência da nacionalidade portuguesa nas produções artísticas populares” (Cascudo 2002: 184). Para ele a tradição era a única fonte de inspiração individual, fazendo uma ligação à música, onde defendia que a renovação musical de cada país devia passar pelo uso de música popular na canção erudita. Neste aspecto podemos associar o nosso objecto de estudo, pois Teófilo Braga, no final dos anos 70 do século XIX, também proclamou a organicidade da literatura portuguesa, resultante de um “individualismo nacional” a partir da lírica medieval, ou seja, a lírica galego-portuguesa e a sua validade para a construção identitária do país, pois era necessário revalorizar a língua e os compositores fizeram-no através do canto. Mesmo com o início da ditadura, após o golpe militar de 28 de Maio de 1926, independentemente do regime (posição individual), os compositores utilizaram os temas que tinham sido transformados em instrumentos de construção da imagem “oficial” do país (construção identitária). Não obstante, é de referir que o panorama musical no que respeita à composição alterou-se durante o regime ditatorial e entre os anos 40 e 60 do século XX os compositores podiam colaborar (convictamente ou com oportunismo) nas realizações propagandistas do Estado ou ousar, com a sua atitude artística, uma contestação ao regime (Nery e Castro 1994: 170).

Como pudemos observar o conceito de “invenção da tradição” pode ser tido como equivalente a “invenção de Portugal” se pensarmos que o país necessitou que se perpetuassem algumas considerações, com o fim de se “inventar” uma visão de Portugal associada ao tradicional, não no sentido lato da palavra, mas sim num sentido estrito. Haviam determinadas pressões para que, numa época já profundamente marcada por um declínio da monarquia, se bajulasse o país, como fruto de uma portugalidade.

I.2. *A reinvenção da canção portuguesa*

O canto era a melhor forma de valorizar a língua portuguesa, se tivermos em conta a questão do enaltecimento da cultura literária portuguesa no final do século XIX. Para isso houve a necessidade, por parte dos compositores, de *reinventarem* a canção portuguesa, quer ao nível da sua estrutura, como também das fontes literárias utilizadas. Por conseguinte, a música vocal em Portugal alterou-se na passagem do século XIX para o XX. Os compositores portugueses, nos primeiros 50 anos do século XX, dedicaram-se à composição de canções para canto e piano em língua portuguesa ou galego-portuguesa, abandonando a composição de ópera italiana ou mesmo o próprio género *per si* (Esteireiro 2009: 13). Isto reflecte uma grande mutação, já que durante o século XIX a ópera era o género por excelência, quer para os compositores, quer para os cantores, que o consideravam

Para que fiquemos com uma maior percepção do fenómeno que envolve o *lied*, nas suas diferentes condicionantes, optámos por fazer uma resenha histórica para o entendimento do seu enquadramento numa primeira instância na Europa, sobretudo na Alemanha, e depois em Portugal.

I.2.1. O Canto e a Lírica – Contextualização histórica do *lied*

Tomando como ponto de partida o filósofo alemão Martin Heidegger (1889-1976) e os seus *Caminhos para a Floresta* (1950) temos a ideia de que o canto é uma construção feita a partir da voz, ligado aos mitos sobre a origem do mundo, pois o acto

criativo está ligado à ideia de canto, sendo Deus que insufla a criação movida pela ideia de respiração divina. O cantor terá como função fazer com que o seu canto volte a conectar a Homem com os seus elementos primordiais. Está latente o facto do canto ser algo de imediato que faz com que a alma do Homem conste da expressão do seu ser.

Goethe (1749-1832) cria uma figura, *Mignon*, na sua obra *Os Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister*. *Mignon* é uma adolescente numa idade imberbe, havendo ambiguidade quanto ao seu sexo, que vai ser expressada por Goethe através de um nome masculino, apesar de a considerar uma rapariga. É enigmática, recusa-se a falar, não compreendendo a linguagem trivial. É através do canto que estabelece as relações afectivas com outras personagens e se revela a si. Será esta a figura que vai iniciar a história de uma nova lírica alemã, com a sua personalidade complexa, tomando-se uma interioridade subjectiva no fulcro do poema.

Sendo assim, não é por acaso que se refere que o *lied* é o género poético e literário considerado o supra sumo do lirismo. Por conseguinte, a lírica torna-se umas das formas fundamentais da poesia, reflectindo sensações que se fecham num presente suspenso que parece neutralizar a realidade, onde há o domínio do subjectivo, sendo a manifestação expressiva do eu lírico e por isso o género literário ligado à vivência emocional, que se associa a dispersões íntimas da alma e é sensível a tudo aquilo que seja da ordem da atmosfera. O mundo e o Eu fundem-se e confundem-se, passa-se da objectividade à interioridade.

No século XVIII há a reformulação do conceito de poesia lírica que trouxe uma mudança para o *lied* e que vai constituir uma tradição que se realiza ao longo dos séculos XIX e XX. Johann Gottfried von Herder (1744-1803), filósofo e escritor alemão, encara a lírica como a linguagem do sentimento e os valores estéticos que estão em causa são a espontaneidade e a imediatez. Hegel (1770-1831) vai continuar, de certo modo, esta ideia, sendo a lírica uma forma subjectiva e a reflexão sobre si mesma. Para que se faça essa poesia é necessário ter em conta três passos fundamentais, que se prendem com o movimento que vai do mundo interior para o exterior; a elaboração, na interioridade, das composições do mundo exterior e a exteriorização daquilo que se interiorizou. Sendo assim, no *lied* o sentimento e auto reflexão abarcam o sentimento para si, absorvendo o mundo, pondo-nos em contacto com o instante e brevidade do nosso mundo emotivo. Esta questão leva a que hajam contradições em relação ao espaço onde o *lied* deve ser trabalhado e também ao seu nível artístico e erudito. É neste ponto que Herder e Hegel se distinguem, pois em Herder estamos perante o *Volkslied* (canção

popular) e em Hegel com o *Kunstlied* (canção erudita). Isto significa que em Hegel a poesia lírica é pensada como obra de arte para ser contemplada, excluindo o princípio de popularidade que estava explícito em Herder. Hegel reforça assim a ideia de que o núcleo poético do poema é a expressão do subjectivo, havendo uma magia do som inerente à atmosfera lírica, o que denota um elemento irracional.

A noção de *lied* entendida como canção musical abriga vários géneros oriundos de diferentes tradições: *lied* estrófico puro ou variado; *lied* desenvolvido; balada; romanza; ode, sob diferentes formações: solo; dueto a quarteto e coro. No que respeita à composição, o *lied* não pode ser explicado a partir de um único ideal, mas sim com várias soluções possíveis que os compositores encontram para as temáticas/problemas com que se depararam.

As primeiras canções de Schubert ainda obedecem à estética clássica e Heinrich Christoph Koch (1886-1961) faz uma classificação destes ideais estéticos inerentes à estética clássica (Goethe), no *Musikalisches Lexikon* de 1802, que são reflectidos no *lied*, como é o caso deste ser estrófico não variado; simples; com popularidade e cantabilidade, para que cada pessoa possa cantá-lo sem dificuldade e também a unidade expressiva, de modo a criar um todo numa concepção unitária (Hirsch 1993: 7). Goethe asseverava que qualquer afirmação da poesia deveria trazer à luz o núcleo interior do poema que é o que determina a seriedade artística do ideal poético. Por isso a análise do poema deve colher o pressuposto da poesia, o seu conteúdo sensível.

Gretchen am Spinnrade (*Margarida ao Tear*) posta em música por Schubert em 1814 inaugura uma nova fase no *lied*, entrando em ruptura com as acepções anteriores. É a obra que marca o nascimento do *lied* alemão romântico e o início da distinção entre canto artístico ou sério (*kunstlied*) e canto popular (*volkslied*). Schubert dá o primeiro passo para o desenvolvimento do *lied*, explorando as potencialidades que podem ir além do *lied* puramente estrófico. Havia a consciência, por parte de Schubert, de que o novo tipo de *lied* reivindicava um grande grau de artisticidade, devendo ser diferenciado de outras canções com carácter de entretenimento. Além de tudo isso, neste *lied* há o desejo de se encontrar a voz íntima, levando a pessoa à interioridade numa viagem a um tempo e espaço mítico, onde tudo é uno. Na perspectiva de Hirsch (1993: 137) observemos os componentes deste *lied schubertiano*: tonalidade progressiva; parte vocal declamatória; forma musical em que é aplicada uma melodia diferente para cada verso; frases musicais irregulares; acompanhamento do piano com a ilustração enfatizada e colorística do texto e frequentes mudanças de métrica, tempo e textura

(associado à estrutura poética). Portanto, por canção séria entenderíamos *kunstlied* (*lied* schubertiano) e por canção popular *volkslied* (*lied* estrófico)

O termo romântico *lied* passa a designar a relação com a poesia, que tem a ver com a voz própria da música com a mesma poesia, existindo vários tipos de relacionamento que comportam esta ligação, como é o caso da duplicação daquilo que se passa no poema (ex. Schumann, na *Noite de Luar* transfigura o que está no poema para a música, dando-se um paralelismo no poema transfigurado); selecção de alguns aspectos em prol de outros, que leva a uma interpretação própria que pode ou não coincidir com o original (ex. *Der Leierman*); adição de novas conclusões, com finais distintos (ex. Final de *Dichterliebe*, o final do poema é irónico e no final da música fica patente o ambiente do sonho e também o facto de ficar uma questão latente, ou seja, o uso da ironia na música, assumindo como irónico o que está no poema).

Em meados do século XIX surge a representação do canto como a intensidade expressiva determinada por princípios retóricos; o canto declamado, que vai obrigar a uma harmonia mais complexa e diferenciada, com grandes cromatismos, sendo a melodia tida como prosa musical, libertando-se da métrica regular e a configuração liberta de esquemas formais pré-determinados. A ligação entre poesia e música é ainda mais intensa que no *lied* schubertiano. Um dos representantes é Hugo Wolf (Youens 2001).

I.2.2. A história do *lied* em Portugal

A história da produção musical para canto e piano em Portugal denota um desenvolvimento tardio histórico deste género. Nos finais do século XIX e inícios do século XX os compositores portugueses produzem canções, mas em comparação com a Alemanha (romantismo musical) aquilo que se faz em Portugal é muito diferente. Sendo assim, Portugal no século XIX não tem um património próprio afirmado da “canção culta” (Câmara 1999: 3). Ao longo do século XIX a formação dos músicos portugueses foi dominada pelos modelos italianos tanto na educação (Seminário da Patriarcal, Conservatório de Música), como nos espectáculos (Teatros de ópera). Com a extinção do Seminário da Patriarcal (1834), os modelos italianos na formação do músico mantiveram-se no Conservatório, pois os professores transitaram, quase na sua totalidade para lá, e a sua aprendizagem era, de certo modo, empírica pelo contacto com os teatros de ópera que apresentavam os modelos musicais italianos. Os paradigmas

vocais italianizantes condicionavam também o gosto do público, formatado para a sua recepção. Se observarmos um antecedente da canção em Portugal seria, naturalmente, a modinha, mas esta não chegou a gerar uma canção portuguesa e segundo José Bettencourt da Câmara (1999: 6) há uma resistência a essa hegemonia devido ao monopolismo do teatro ligeiro e por consequência da língua italiana. Não obstante, a modinha cativava visitantes estrangeiros. Teófilo Braga refere no intróito da obra *Os Nossos Poetas – Melodia Portuguesas – Ecos do Passado* (1904, Lisboa) da condessa de Proença-a-Velha “O povo português possui um grande número de Canções lindíssimas e de grande antiguidade. Estas canções nacionais são os Lundus e as Modinhas”⁶. O novo centro musical apareceu na passagem para o século XX, Alemanha, influenciando os diferentes elementos do meio musical português (músicos, géneros, instituições e público).

Além de questões relacionadas com a formação musical podem ainda ser enunciados alguns fundamentos justificativos do atraso português em relação à Europa, nomeadamente a situação que se vivia no país, derivada das invasões francesas e a própria dificuldade do liberalismo em encontrar uma instituição substituta ao cumprimento das funções musicais, após a laicização (Câmara 1999: 3-4).

Há contrariedades na atribuição do primeiro *lied* português, Rui Coelho proclamam-no como o criador do *lied* em Portugal, com a publicação da colectânea *Canções de Saudade e Amor* (poesia de Afonso Lopes Vieira) em 1918, na *Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira* (Câmara 1999: 14). É certo que “parece ter sido o primeiro compositor português a procurar difundir socialmente entre nós o género *lied*” (Esteireiro 2009: 76). Todavia não podem ser esquecidas duas figuras emblemáticas no desenvolvimento da canção com piano, Luís de Freitas Branco⁷ (1890-1955), que em 1904 já tinha publicado na editora Sasseti duas canções e Viana da Mota, que nos anos 80 do século XIX faz as primeiras incursões no *lied*, baseado na sua experiência nos modelos alemães, escolhendo textos de poetas alemães (ex. *Drei Lieder*, op. 3 com poemas de Goethe, Frankl e Eichendorf). As suas primeiras composições em língua portuguesa aparecem em 1895, *Cinco Canções Portuguesas*, op. 10. Viana da Mota, apoiado sob as aspirações nacionalistas, pretende, para a reinvenção da canção erudita/artística (*kunstlied*) em Portugal, uma aproximação aos modelos estruturais do *lied* schubertiano, mas com inclusão de referências à música popular.

⁶ Citado em CÂMARA (1999: 6)

⁷ Compôs 23 dos seus *lieder* entre 1904 e 1920 e os restantes em 1943 (ESTEIREIRO 1999: 87).

Esta temática será matéria de discussão pelos compositores dando origem a duas correntes: o cultivo da **canção erudita**, seguindo os arquétipos do *lied* alemão, com apontamentos da música popular por um lado, ou através da recuperação de temas nacionais (ex. Camões⁸) e a **canção popular**, *per si*, como “(...) a crónica viva e expressiva da vida do povo português – quer dizer: da vida rústica do povo português, visto que por canção popular portuguesa se deve entender, antes de tudo, a nossa canção rústica” (Lopes-Graça 1991: 21).

A representação da canção popular é diferente de época para época. O positivismo e a nova objectividade do século XX trazem uma nova imagem da canção popular. No século XIX esta canção é tida como grande representante de quatro valores fundamentais: natureza; pureza; imediatez e o puramente humano. Estas características tendem a ser imaginadas por oposição à ideia de arte artificiosa e do mecânico. Deste modo, estes ideais que se associavam à canção popular implicavam uma fuga às canções que representassem a vida da sociedade de então, marcada pela revolução industrial e a emigração para grandes centros. A ideia de canção popular romântica está ligada à nostalgia de que algo se estava a perder com a nova tecnologia, alterando-se a vida com mundo e por sua vez a relação do Homem com a natureza.

A consciência nacionalista vigente no final do século XIX teve implicações na criação vocal e também na criação literária. Câmara (1999: 15) refere que a compositora M. Grimalde⁹, Condessa de Proença-a-Velha, invoca o exemplo do *lied schubertiano* como dimensão patriótica da restauração nacional e para isso terá que se encontrar/levantar o génio nacional através da consciência de revelação da sua realidade histórica, que são os poetas, envolvendo a **poesia lírica desde os trovadores**, com uma manifestação da alma portuguesa através de uma melodia simples, mas sentimental:

“Como a Alemanha no tempo de Schubert, também Portugal atravessa agora uma crise depressiva, e para levantar o génio nacional é preciso comunicar-lhe a consciência da sua individualidade étnica e histórica. A revelação dos seus Poetas torna-se uma necessidade; a essa palavra genial tentaremos ligar a melodia espontânea, emoldurando-a simplesmente, para melhor se evidenciar.

⁸ Luís de Freitas Branco não concordava que a canção popular representasse uma alma ideal de Portugal. No entanto, reivindicava uma atitude nacionalista pela recuperação de valores culturais da Renascença, como a polifonia, os modos gregorianos e a revalorização de Camões. (NERY e CASTRO 1991: 161).

⁹ Maria de Melo Furtado Caldeira Giraldes de Bourbon utiliza o pseudónimo M. Grimalde.

A Poesia lírica portuguesa desde a época dos seus Trovadores até ao presente é de uma beleza incomparável pelo encanto da forma, e sobretudo pela emoção ardente e apaixonada que encerra”¹⁰

No entanto, o Cancioneiro Musical Português (1884) de Gustavo Salvini, um tenor polaco, transmite os problemas da linguagem/língua portuguesa e da inexistência de obra para canto e piano em português, referindo-se a um amálgama de trechos portugueses e italianos e propondo uma hierarquização das línguas para o canto, colocando em segundo lugar o português (Câmara 1999: 10). Salvini refere que é necessário “acomodar ao canto” o português, propondo uma modificação para casos de fonética que de certo modo podem dificultar o canto.

Os compositores portugueses abraçaram este género, quer seja canto com piano ou com outra instrumentação de acompanhamento (harpa; agrupamentos de câmara). O facto de termos, no título desta dissertação, a expressão *canto acompanhado*, justifica aquilo que foi referido. Pretendemos não nos confinarmos às canções com acompanhamento pianístico, mas também explorar “pérolas” composicionais que conjugam outros elementos tímbricos, conscientemente, numa tentativa de aproximação à lírica galego-portuguesa e aquilo que seria a sua sonoridade.

É comum encontramos nos compositores portugueses dois temas literários comuns no que se refere à canção com acompanhamento durante o século XX: Camões e a lírica galego-portuguesa. Faremos, de seguida, uma pequena sinopse de compositores que enveredaram pelo *lied* em Portugal, excluindo os que já foram mencionados, expondo-se uma listagem que define gerações de compositores, tendo como base o trabalho de José Bettencourt da Câmara.

Francisco Lacerda (1869-1934), compositor açoriano (S. Jorge), nas suas obras musicais, demonstra claramente pressupostos estéticos franceses (Bolseiro do Estado em Paris – 1895) e considerações demarcadas pelas suas origens, e as composições de canção erudita não são excepção desta dualidade. Tem canções caracteristicamente definidas pela *mélodie*, em língua francesa e em português escreveu *Trovas* e 4 trechos: *Canção Triste* (1929); *Bailado, Cantiga de Amigo* (1930) e *Saudades da Terra* (1933). Também açoriano (terceirense) temos Tomás Borba (1867-1950), que tem sido um pouco negligenciado nos estudos da musicologia histórica, mas actualmente o seu

¹⁰ Condessa de Proença-a-Velha, *Os Nossos Poetas – Melodia Portuguesas – Ecos do Passado* (1904, Lisboa), citado em Câmara (1999: 15).

repertório já se encontra reunido, organizado e acessível aos investigadores no Arquivo Regional de Angra do Heroísmo. Este compositor, também pedagogo tem um número considerável de canções que comportam poemas desde a lírica galego-portuguesa (anos 30 e 40), passando por Camões, Bocage, Antero de Quental, Afonso Lopes Vieira, entre outros, contabilizando mais de 200 composições. No seu artigo “A Canção Portuguesa” publicado na revista *Eco Musical* em 1912, Borba menciona, a propósito da “canção nacional” que “Um povo sem tradições e sem arte, seria um corpo social sem nervos se sem arte, e portanto sem a consciência dos destinos históricos”, expressando a ideia de recolher os cantares do povo para uma “estilização perfeita da (...) música nacional” (Rosa 2008: 88)¹¹. Cláudio Carneiro (1895-1963) estudou em Paris e apresenta uma escrita musical dentro de uma orientação marcada pelo refinamento sensorial e rigor formal da música francesa dos anos 20 e 30 (Ferreira 2005b), sendo atraído pelos poetas medievais nacionais. A sua produção para canto e piano abarca as décadas de 20 e 30.

Um dos casos em que a canção é um género especialmente prolífero é com Fernando Lopes-Graça (1906-1994), sobretudo no final da década de 50, prolongando-se pelos anos 60 resultando numa grande quantidade de obra produzida: “Tal é (...) o volume dos poemas musicados por Lopes-Graça que bem se pode dizer que neles se contém quase todo o leque possível de atitudes perante o mundo e a vida em que se reconhece um discurso português. (...) quase não há corrente ou escola de real importância da nossa história que Lopes-Graça não tenha interpretado na sua música” (Carvalho 1989: 12-13). Ao invés Jorge Croner de Vasconcelos (1910-1974) não possui uma obra tão vasta, contabilizando-se 14 canções, passando por incursões por poemas medievais, Camões, Afonso Lopes Vieira, entre outros, e algumas harmonizações de canções populares, tendo a sua composição sido repartida entre o final da década de 20 e o início dos anos 70. Frederico de Freitas (1902-1980) possui uma obra considerável neste género e sendo considerado um grande orquestrador naturalmente adaptou algumas das suas canções, dotando-as de uma acompanhamento por um grupo instrumental de câmara (ex. *Ai flores do verde pino*). Outras contribuições

¹¹ Duarte Rosa compila, no livro que faz apresentação da sua organização do espólio de Tomás Borba, publicado em 2008, certos textos relevantes (que recolheu) para o entendimento do compositor, nas diferentes vertentes que condicionaram a sua personalidade. Neste caso o texto é retirado da revista *Eco Musical* (16-07-1912, 23/07/1912 e 1/08/1912, n.ºs 74, 75 e 76 e colocado na *Antologia A* (Textos de Tomás Borba), com o nome “Texto nº 12”, presente no livro de Rosa (2008: 88-94).

que podem ser mencionadas, a uma escala menor são: Filipe Pires (1934); Maria de Lurdes Martins (1926) ou mesmo mais recentemente Ângela Lopes (1972).

José Bettencourt da Câmara (1999: 28-29) define gerações de compositores para a produção de *lied* em Portugal na primeira metade do século XX. Apresentamos esta listagem, apesar de notarmos ausências fulcrais e propormos uma nova perspectiva, sob o mesmo esquema.

- ❑ 1ª Geração – Décadas finais séc. XIX, focando compositores que vivem fora de Portugal (Viana da Mota, Francisco Lacerda)
- ❑ 2ª Geração – segunda década do séc. XX, sendo composta por compositores que continuam a estudar no estrangeiro mas já introduzem o género no meio português (Luís Costa, Luís de Freitas Branco, Rui Coelho, Cláudio Carneiro, Óscar da Silva)
- ❑ 3ª Geração – terceira década do século XX, que privilegia os compositores que já compõe *lied* antes de irem para estrangeiro (Frederico de Freitas, Jorge Croner de Vasconcelos, Fernando Lopes-Graça, Joly Braga Santos). Esteireiro (2009: 78) refere que “inserir Joly Braga Santos e Frederico de Freitas na mesma geração é de certo modo duvidoso. Já Frederico Freitas tinha mais de 20 anos e compunha, ainda Joly Braga Santos não havia nascido”. Sendo assim o critério adoptado por Câmara parece ter sido por ele ter sido aluno de Freitas Branco e não de nenhum compositor da geração de Frederico de Freitas
- ❑ 4ª Geração – após anos 40, em que se observa um declínio e os compositores encontram-se com o género no início das suas carreiras (Filipe Pires, Maria de Lurdes Martins)

No nosso ponto de vista a divisão acima mencionada não se encontra de todo incorrecta, mas poderá ser mais abrangente se considerarmos apenas as épocas históricas/décadas em que as canções foram compostas. Por isto queremos justificar a nossa escolha dos compositores representativos da composição, para canto acompanhado, sobre lírica galego-portuguesa a apresentar no capítulo IV e V. Tratou-se de uma opção ponderada que pretendeu apresentar, nesta dissertação, um leque abrangente, no plano compositivo e temporal. Se por um lado nos deparamos com os compositores que mais obra têm neste campo (Tomás Borba, Frederico de Freitas), também quisemos aduzir diferentes períodos históricos (Francisco Lacerda, Cláudio

Carneiro, Fernando Lopes-Graça e Filipe Pires) pretendendo-se estabelecer, caso existam, características comuns a estas obras e observar as diferentes soluções adoptadas para representar a singeleza da lírica medieval.

Com o experimentalismo vanguardista, presente nos anos 60 na música portuguesa, exige-se uma aplicação de novas fontes sonoras e por isso o nacionalismo é colocado de lado, havendo um desinteresse pela canção com piano (Câmara 1999: 30). Somos da opinião que este não é o único factor que condiciona o desprendimento pelo género, pois é preciso ter em conta que os meios de difusão musical nas décadas de 60 e 70 já são outros, acreditando que haveria uma certa obrigatoriedade em escrever *lied* no início da carreira, por ser um género de fácil execução (número reduzido de intérpretes) que poderia apresentar especificidades de um compositor. Além disso, Frederico de Freitas fez um grande número de cantigas, baseadas na lírica medieval, durante década de 60. Poder-se-á afirmar, com base na recolha de repertório realizada, que os compositores portugueses já não sentem a necessidade de difundir a sua música assim, pois a conceptualização e a necessidade dos géneros alteram-se com o abandono dos ideais do nacionalismo musical.

Os recursos utilizados para a composição da canção erudita português passavam, sobretudo, pelo uso da neomodalidade, por uma tonalidade renovada e pela redescoberta da modalidade, pois “satisfaz[em] no compositor moderno (...) ambições diversas, como a sugestão arcaizante ou a referência à música tradicional portuguesa” (Câmara 1999: 32-33).

José Bettencourt da Câmara acredita que os compositores portugueses tiveram a consciência de fazer música do seu tempo, apesar de repudiarem aspectos mais radicais da modernidade musical. Logo, a canção para piano poderia ser actual. Temos a ideia de que se escrevia música com base no que se fazia na Europa, além do que no caso das composições medievais faz todo o sentido a utilização da modalidade, escalas de tons inteiros e recurso à politonalidade, pois são aspectos modernos, mas com uma base histórica que dão uma certa *cor local* às obras musicais (1999: 31).

Nas características que definem a canção popular portuguesa Lopes-Graça (1991: 40) menciona que a mesma:

“(…) não possui a perfeição formal, a elaboração larga, o *classicismo*¹² da canção francesa, da canção inglesa, da canção alemã, nem mesmo porventura da canção espanhola. Aproxima-se, pelo seu primitivismo, da canção daqueles outros povos europeus ou ásiáticos europeus que permaneceram durante séculos, culturalmente e socialmente mais «atrasados» (...) como os Russos, os Húngaros ou os Gregos. Isto não invalida o seu interesse folclórico (...)”

Pudemos constatar que a inclusão do *lied* no repertório musical português, através da alteração do centro musical dominante da estética musical portuguesa, veio substituir os arquétipos italianos, como é o caso da ária, numa tentativa de construção de uma identidade musical portuguesa. Contudo, continuou a existir um interesse na canção popular como meio expressivo da identidade nacional.

I.2.3. Paralelos na música europeia

Encontram-se semelhanças entre a situação portuguesa da procura de modelos que na poesia que demonstrassem as expressões portuguesas e aquilo que aconteceu durante o romantismo musical europeu, pois ninguém melhor do que os poetas para exprimir os sentimentos do indivíduo perante no mundo.

Como já observámos anteriormente, no repertório da canção do século XIX há uma divisão entre canção erudita e canção popular. As duas categorias sobrepõem-se, nos países europeus, na escolha dos compositores (Chew 2001). Este repertório consiste sobretudo na canção com piano, mas poderão surgir ou outros acompanhamento ou mesmo duetos vocais, como vai ser possível observar na análise musical da lírica galego-portuguesa. Schubert foi o primeiro grande responsável por ter mostrado ao público a capacidade deste repertório, apesar de já se terem observado desenvolvimentos com Beethoven nas suas composições de *lied* (ciclo *An die ferne Geliebte* de 1816).

O *lied* teve na Alemanha a sua impulsão, durante o século XIX, mas a canção é, *per si*, um género que mereceu atenção por parte dos compositores europeus, bebendo as componentes do *lied* schubertiano, mas também imprimindo e expressando uma *cor local* com elementos da música popular. Por conseguinte, podemos observar a influência alemã, por exemplo nos Países Baixos e na Escandinávia (Grieg), na Boémia

¹² Itálico do autor.

(Tomášek, Smetana, Dvořák, entre outros). Em França, a partir dos anos 30 do século XIX o *lieder* de Schubert começa a ser divulgado, trazendo novidades no que respeita à relação do texto (poema) com a música, levando a que o romance francês seja substituído pela *mélodie*, que partilha afinidades com o *lied* schubertiano na sua estrutura, linha vocal, acompanhamento e no próprio texto, se tivermos em conta as escolhas feitas tendo como objectivo musicalizar textos de elevado valor literário (Esteireiro 2009)¹³.

As canções russas manifestaram a sua popularidade desde o final do século XVIII (na ópera e na música doméstica), continuando a ser perpetuadas durante o século XIX com o Grupo dos Cinco (Mikail Balakinev (1837-1910); César Cui (1835-1918); Modest Mussorgsky (1839-1881); Nikolai Rimsky – Korsakov (1844-1908); Alexander Borodin (1833-1887)), sobretudo com com Mussorgsky (expressão do realismo através de um estilo declamatório) (Chew 2001).

No século XX, antes da 1.ª Guerra Mundial a canção estabelecida foi sujeita a novas experiências, com, por exemplo, Arnold Schoenberg e *Pierrot lunaire* (1912), havendo uma proximidade com a declamação. Por outro lado começaram a ser introduzidos outros instrumentos musicais com função de acompanhamento, para além do piano. Bela Bartók também abarcou por novas convenções de declamação, tendo como base a canção popular. Deste modo, nas décadas posteriores ainda é visível a presença alemã, pois muitos países, tal como Portugal, foram influenciados pela sua canção, havendo uma redescoberta do património histórico e também da música popular, através, por exemplo, das recolhas de melodias populares.

¹³ No seu estudo, recentemente publicado, *Músicos Interpretam Camões* (2009), Paulo Esteireiro compara o fenómeno francês, da criação da *mélodie* com o *lied* nacional em Portugal. Apoia-se no estudo de Fritz Noske, *French Song from Berlioz to Duparc*, 2.ª edição, New York, 1988 (1.ª edição, 1970), sendo que as considerações por nós apresentadas têm a sua fundamentação na obra supra citada.

II. A CANÇÃO COMO MEIO DE DIFUSÃO

Na música popular a canção assume-se como um pólo dominante da indústria musical. Sujeita a limites de tempo, simplicidade em várias acepções, como a harmonia, forma e orquestração e com um refrão que normalmente *fica no ouvido*, os músicos da chamada *pop music* vingam com as suas canções, apresentadas primeiramente como um *single* no panorama da música *pop*. É pois com uma canção que um artista poderá construir a sua carreira nos dias que correm, apoiado por uma “máquina” comercial que difundirá esta canção pelos *mass media*.

Poderá parecer descabida a alusão à *pop music* no contexto desta dissertação, no entanto, pretendemos apresentar a canção erudita como um meio de difusão da obra dos compositores entre o início do século XX até, sobretudo, à década de 60. Neste caso, não descuramos o papel que o nacionalismo teve na composição da canção erudita em Portugal, servindo como difusão dos ideais de uma nação. Deste modo, o conceito de difusão está sobretudo associado à questão do nacionalismo em Portugal, sendo, em certos casos, indissociável. Não obstante, existem exceções que passam por uma aplicação do género numa fase inicial da carreira dos compositores.

II.1. A música e o nacionalismo

O nacionalismo tem vindo a assumir-se como uma das grandes questões de estudo na musicologia mundial, associado à questão da identidade, com ligações a ideologias políticas, afirmação e construção de uma identidade cultural. Não obstante, Eric Hobsbawm sugere que foi no período que abrange 1968 a 1988 que se deu a abertura necessária para os investigadores no que respeita ao nacionalismo (Murphy 2001). Richard Taruskin (2001) distingue os termos *nacionalidade* e *nacionalismo*, estando o primeiro associado a uma condição do indivíduo e o segundo com implicações a uma atitude por parte do indivíduo. Estabelecendo uma relação com a música observa-se que mesmo antes da doutrina estar estabelecida denotavam-se traços locais ou nacionais, que seriam mais evidentes para um *outsider* do que para os próprios autores (Taruskin 2001). É natural que as definições de nacionalismo dependam do

conceito de *nação*, todavia, deveremos compreender que *nação* não implica, necessariamente, uma entidade política como o Estado.

Durante o século XIX os poderes do Estado (políticos e populares) olharam para a nação como meio de afirmação de uma identidade, ao nível da educação, poder estatal, cultural e histórico. O nacionalismo do século XIX deve ser observado no contexto da modernização da sociedade, com a passagem do feudalismo para a mobilidade social, a industrialização e o capitalismo. Com a proclamação da 2.^a república, em França, ocorre uma mudança fundamental na dinâmica do nacionalismo, pelo início do seu carácter universal que visava a liberdade das nações, com base em direitos históricos, interesse económicos e políticos (Murphy 2001). A hegemonia de determinadas culturas europeias (Alemanha, França) causava um desconforto nos países periféricos, o que conduziu a uma reacção contra esta supremacia. Os princípios “universais” – sangue, solo e língua – alicerçam uma nação e seriam os bastiões de um princípio que propiciava a criação de uma identidade nacional, sob os diferentes aspectos da cultura de um país, em que se encontra, naturalmente, a música. Com a celebração da diferença ou exclusividade para a prossecução iluminada da universalidade o romantismo foi um aliado do nacionalismo, numa acepção cultural (Taruskin 2001). Johann Gottfried Herder e a sua obra *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*¹⁴ (1772)

apresenta, ideologicamente, os elementos que representam um povo inserido numa “comunidade”, sendo estes: a língua, que torna os humanos, efectivamente em humanos; o pensamento; a autenticidade (fidelidade à sua natureza, origem); a música do povo (folclore com as incorporações da música erudita). Por outro lado, a noção de *antigo* ser equivalente a *autêntico* também se torna numa concepção fulcral para o nacionalismo.

Partindo para a questão do nacionalismo musical, Lopes-Graça depreende que:

“O nacionalismo musical nasceu da necessidade, sentida por certos países, que, nos meados do século [XIX], tinham adquirido uma certa consciencialização a sua individualidade¹⁵ política e cultural, de se criar uma cultura musical autónoma, libertando-se da influência, até então mais ou menos dominante em todos eles, de qualquer das grandes escolas clássicas” (1989a: 45).

¹⁴ Citado em TARUSKIN (2001)

¹⁵ Palavra corrigida por no texto original aparecer com um erro, “individuidade”.

Entendia-se, no século XIX, que os ingredientes necessários para a transmissão deste conceito eram: encontrar um conjunto de referências directamente relacionadas com a história do país para figurarem como temática do género operático, em vernáculo e a recolha de melodias populares para a sua posterior utilização nos géneros musicais eruditos. Muitas dessas melodias populares estavam longe de melodias directamente recolhidas por alguém e transmitidas por tradição oral. O que se sabe é que a ideia das recolhas começou a surgir no séc. XIX, contemplando algumas espécies recolhidas no campo, mas também podiam incluir melodias que inicialmente tinham sido criadas por um compositor para o teatro de ópera, por exemplo, e depois tinham ocupado repertórios populares. Por outro lado a utilização de músicas populares é um fenómeno que já vem sendo utilizado desde o século XVIII sem qualquer intenção nacionalista, pois a *cor local* foi um pretexto para a grande utilização de canções populares.

Nos países onde é reconhecido um acentuado movimento nacionalista, Leste da Europa, existiam problemas políticos no que concerne à sua independência, sendo que afirmavam o seu carácter nacional ao contrariarem a língua oficial imposta, o alemão (austro-húngaro) ou russo, e falarem, nas seu meio social envolvente, por exemplo o checoslovaco, servindo como veículo de afirmação. Em relação à Rússia não se presenciavam problemas políticos, no entanto havia a questão da cultura, pois mesmo a Rússia europeia tinha-se mantido muito isolada, tendo hábitos culturais diferentes. Foi o czar Pedro, o Grande (1672-1725), que teve o sonho de fazer com que a Rússia fizesse parte da Europa Ocidental, desenvolvendo-a do ponto de vista comercial. Estas reformas de Pedro, o Grande, também se repercutiram culturalmente ao tentar criar, forçosamente, uma corte ocidental com a importação de intelectuais do ocidente, denotando, ao nível musical, uma grande influência italiana. Portanto, o problema do nacionalismo da Rússia perspectiva-se numa grande nação que deseja afirmar-se culturalmente. Também em Espanha a questão nacionalista funciona como uma afirmação cultural e não por estar sujeita a potências estrangeiras como o leste europeu.

A Rússia assume-se como um caso particular no nacionalismo musical devido à rapidez com que é criada a vida musical nacional e à questão da criação de uma tradição cultural própria num contexto diferente da Europa Ocidental, pois não existiam escolas para os músicos. Na primeira metade do séc. XIX a sociedade russa era suportada sob o modelo feudal. Ao nível musical os compositores vinham, na sua maioria, do estrangeiro, sendo célebre o caso de John Field (1782-1837). Os compositores italianos

marcavam uma forte presença na Rússia, quer pelos contratos celebrados para apresentação/estreia de obras e também pelas próprias tournées. Apesar das dificuldades latentes surgem gerações de compositores russos, sendo o caso mais paradigmático Mikail Ivanovich Glinka (1804-1875), que teve possibilidades de ter uma formação musical, em casa, bastante ampla, contactando com o reportório ocidental, embora de forma bastante diferente do resto da Europa¹⁶ (Taruskin 2001).

Em relação ao nacionalismo em Portugal as suas raízes ainda se encontram no século XIX, com especial relevo para a “década da invenção”, anos 90 do século XIX, intensificando-se nos últimos anos da monarquia. Inicialmente pretendia-se a criação de uma identidade portuguesa, sustentada pelas componentes de recuperação dos modelos do “génio nacional”. Se observarmos a ideia da criação de uma ópera nacional já era uma temática relevante com Francisco Sá Noronha, tendo as suas óperas sido baseadas em temáticas da literatura portuguesa, apesar de fundadas sob os paradigmas italianos. Existem diferentes opiniões no que concerne às condições que uma ópera dever ter para ser ou não ser nacional. Como construir uma ópera nacional sob modelos italianos ou franceses? Poderá uma ópera ser nacional só pelo tema ser português? Uma ópera cantada em português é o suficiente para ser considerada nacional? Será a música o factor essencial? As “melodias populares” que integram uma ópera tornam-lhe nacional? Teresa Cascudo (2002) refere, aquando esta discussão, os compositores não se preocupavam com as melodias populares, enveredando pela utilização de temas literários portugueses. Não obstante, todo o debate que se encontra na última década do século XIX em Portugal vem de encontro a um processo de construção e invenção de algo novo, que embora seguindo modelos europeus não tinha autonomia para se afirmar como um fenómeno equiparado a outros países, como é o caso do Leste da Europa. Deste modo, o nacionalismo em Portugal não se apresenta como veículo de afirmação perante problemas políticos internos, mas poderá advir da instabilidade política que abalou o país nos anos 90 com o Ultimato Inglês.

¹⁶ Nos anos 30 Glinka realiza uma grande viagem pela Europa, onde vai ter contacto com as tradições que conhecia de criança. Entre essas as viagens escreve 2 óperas (pedras basilares do nacionalismo russo): *Uma vida pelo Czar* (1837) e a *Ruslan e Liudmila* (1842). Glinka consegue criar um modelo operático que se baseia nas grandes temáticas históricas (*Uma vida pelo Czar*) e com *Ruslan e Liudmila* explora a fábula, pelos contos tradicionais russos que incluíam aspectos do fantástico e a ideia do maravilhoso. Há um interesse por melodias de cariz modal com características nas melodias russas. No entanto, a primeira ópera enunciada está assente sob um esqueleto de modelos italianos e franceses com uma roupagem russa, colocando problemas à sua verdadeira autenticidade nacional.

Uma obra que marca profundamente as discussões sobre o nacionalismo ou a tentativa de construção do nacionalismo em Portugal é a Sinfonia “À Pátria” de Viana da Mota, “o músico que fez as vezes do esperado Garrett” (Cascudo 2002: 208), tendo sido ele que começou a utilizar canções populares nas suas obras partir de 1893: “(...) passado o período de aprendizagem, enveredou decididamente por uma arte de feição nacional, muitas vezes directamente inspirada em temas populares, ou popularizados.” (Branco 2005: 300). Viana da Mota tem várias obras antes da Sinfonia “À Pátria” com referências à música popular. De acordo com Teresa Cascudo (2002) esta sinfonia justifica aquilo que Viana da Mota veio a escrever num artigo publicado na Alemanha em 1907 onde refere que a canção popular deve ser um apoio (do nacionalismo), mas não o cume e talvez seja a melhor forma de se chegar à alma de um povo se encontrada a expressão ideal para o sentimento de uma nação. A Sinfonia “À Pátria inspira-se num programa regeneracista, com a participação do povo na renovação nacional, inspirando-se em Luís de Camões, havendo um consciente programa nacionalista com significado político. A *Serrana* (1899) de Alfredo Keil, uma ópera verista que trata a vivência de personagens menos favorecidas da sociedade, da degradação humana, moral, adaptada de um conto de Camilo Castelo Branco, é também um marco do nacionalismo em Portugal., considerada como a primeira ópera nacionalista portuguesa. No seu projecto da criação de uma ópera nacional Keil escreve duas anteriores à *Serrana* (*D. Branca*, 1888 e *Irene*, 1890, ambas inspiradas em obras de Almeida Garrett e escritas em italiano, para facilitar a sua recepção pelo público português). Escrita em português, apesar de conservar alguns aspectos da tradição operática romântica alemã, a *Serrana* inclui algumas melodias populares recolhidas pelo compositor e afirma-se numa tendência nacionalista mais radical do que as primeiras (Brito e Cymbron 2001: 136). O Estado Novo fez da *Serrana* uma obra emblema do nacionalismo português através da Companhia da Ópera Nacional da FNAT (Federação Nacional para a Alegria no Trabalho) e com isso a ópera foi muito cantada até ao 25 de Abril.

Somos da opinião que a “década da invenção” em Portugal poderá confundir nacionalismo e patriotismo, pois além do Ultimato Inglês de 1890, foi uma década prolífera em comemorações de efemérides nacionais, que faziam com que houvesse um envolvimento por parte das artes, que não deve ser tido, unicamente, com propósitos nacionalistas. O facto de se estar a viver uma saturação dos modelos operáticos italianos, poderá também justificar uma tentativa de alienação e procura do germanismo, como fuga ao italianismo

É de salientar que o nacionalismo musical do início do século XX não se identifica com o patriotismo tardo-romântico de Viana da Mota, mas com a utilização do folclore como “o mais forte alicerce para o estabelecimento de uma feição estética [na] música erudita, tornando-a inconfundível e portuguesa de lei” – in Silveira Pais in *Arte Musical*, nº 10 de 1/4/1930¹⁷. Esta apropriação de ideias folclóricas tem a ver com uma linguagem tonal do romantismo. Os alunos de Freitas Branco reagiram a esta concepção com um nacionalismo “realizado pelo subconsciente, fiel aos valores do classicismo e conscientemente anti-romântico”. No entanto para Ruy Coelho “rejeitar o folclore como fonte de revitalização artística era atentar contra o interesse da Pátria” (Ferreira 2005b: 31-32).

Nos anos 30 do século XX irrompem alterações na cultura portuguesa, advenientes do regime político vigente, a ditadura. No campo da política Salazar afirma a sua hegemonia e dão-se, também, alterações nas condições tecnológicas, pedagógicas e ideológicas que marcam a produção da música erudita, por outro lado entra em vigor o 1º diploma legado relativo à Radiodifusão, aparecendo, em 1933, a Emissora Nacional (Ferreira 2005b: 30). Do ponto de vista musical podemos asseverar a contribuição da rádio, pois o seu objectivo fulcral era a comunicação com as massas para a propaganda do novo regime instaurado:

“(…) a estação deu os primeiros passos num período histórico marcado pela afirmação do novo regime, que se apresentava ao país como uma alternativa à instabilidade política que havia caracterizado o cenário político após a implantação da República. (...) a radiodifusão desempenhou um papel crucial na afirmação dos regimes totalitários e autoritários da Europa, cujo poder assentava, em grande parte, na capacidade de propaganda que lhes era intrínseca” (Ribeiro 2005: 11).

A estação esteve presente em grandes eventos propagandistas do Estado, como foi o caso das Comemorações Centenárias de 1940 e dedicava parte da sua emissão à música erudita. António Ferro, enquanto presidente da Emissora Nacional de radiodifusão criou, em 1942, o Gabinete de Estudos Musicais, havendo um encorajamento aos compositores de produzirem e serem remunerados pelo seu trabalho, prestando-se maior atenção ao património musical erudito com a harmonização de melodias populares e investigação, havendo o objectivo de se criar uma canção

¹⁷ Citado em Ferreira (2005b: 31).

portuguesa (Ferreira 2005b: 37). Pretendia-se promover a criação musical erudita através da **canção** acompanhada (*lied*) e a sua consequente apresentação na Rádio. Nesta dimensão temos o *lied* como uma ferramenta de difusão no nacionalismo em Portugal, apesar de António Ferro proclamar a ideologia do nacionalismo folclorizante, com a recolha “pura” a dever ter lugar no campo:

“O nacionalismo folclorizante, na sua faceta modernista, permitia (...) face ao nacionalismo neoclássico, uma fácil leitura ideológica. O ideal corporativo do salazarismo combinava uma estrutura socialmente integradora com uma harmonização imposta pela arbitragem e pela iniciativa estatais. Por seu lado, o compositor, ao apropriar-se de temas folclóricos, descontextualizados da sua vivência regional, e ao submetê-los a uma moderna manipulação artística capaz de eliminar as suas contradições e de elevar a combinação resultante ao estatuto de monumento, poderia simbolizar simultaneamente, ao nível dos materiais musicais, a unidade da Nação, e ao nível do seu tratamento, a integração numa ordem superior inovadora, a do Estado. Não é pois por acaso que António Ferro, apesar da sua política artisticamente abrangente, não resiste a encorajar um nacionalismo do tipo folclorizante.” (Ferreira 2005b: 38).

Não obstante, estamos em crer que a promoção da criação da canção acompanhada poderá ter impulsionado o movimento de composição de *lied* em Portugal durante o século XX, salvaguardando as diferenças ideológicas do modo como ele é produzido, não tendo que ver, necessariamente, com uma ferramenta propagandista do Estado Novo.

A alternativa ao nacionalismo folclorizante preconizava um nacionalismo de feição clássica, sujeito a um refinamento técnico e criativo dos compositores portugueses, sendo esta questão ostentada por Luís de Freitas Branco e pelos seus alunos, Fernando Lopes-Graça, Armando José Fernandes e Jorge Croner de Vasconcelos. Na sequência da pós-guerra, nos anos 40, assistiu-se a uma regeneração do nacionalismo musical em Portugal, começando a serem absorvidas as tendências europeias ao nível do gosto musical. Será nos anos 50 com a queda de António Ferro no sector musical que a Emissora Nacional deixa de ter um papel no incentivo à criação, sendo também neste período que a inspiração folclórica e tendências internacionalistas deixam de estar na moda (Ferreira 2005b: 43).

Deste modo verificamos que o nacionalismo em Portugal se aliou criação de uma identidade nacional, integrando estratégias governamentais aplicadas à música, o

que implicou uma ligação àquilo que era tradicional e a sua incidência num vínculo entre moderno e nacional.

O conceito de nacionalismo em Portugal alberga o problema da definição de “música portuguesa”, pois com necessidade de criação de um repertório português era inevitável que surgissem estas questões. Existiam duas correntes, a que defendia que a “música portuguesa” deveria acarretar as épocas áureas históricas (ex. Descobrimentos), mas outros defendiam que “música portuguesa” seria aquela que se encontrava na música do povo (Esteireiro 200: 36). Fernando Lopes-Graça (1989a: 37-62)¹⁸ nos anos 40 refere-se à confusão do conceito pela existência de um programa radiofónico intitulado “música portuguesa” que transmitia uma grande “salsada musical” que não obedecia a critérios aparentes, colocando em questão se os mesmos seriam: estéticos, nacionalistas, etnográficos ou étnicos. Lopes-Graça afirma que:

“Rotular (...) de «música portuguesa» (...) sancionar oficialmente com tal designação todas essas cantiguinhas, marchazinhas, fadinhos e mais coisinhas muito mazinhas, que quotidianamente nos beoiram aos ouvidos, poderá ser uma coisa muito «nacionalista», mas nada nacional, no sentido em que o nacional se identifica com as capacidades ou traduz as virtualidades de um povo para criar valores universais ou universalizáveis” (1989a: 61-62).

Independentemente da definição de «música portuguesa» o que está em causa foi o facto do nacionalismo ter colocado a música na cultura nacional como uma funcionalidade social e ainda os músicos terem um importante papel na construção de uma identidade colectiva, que reflectisse um TODO, importando a sua influência com o “nacionalismo político na composição musical erudita portuguesa” (Cascudo 2002). Esta problemática é, sem dúvida, uma marcante durante o período do nacionalismo em Portugal e estamos em crer que mais do que uma funcionalidade ao nível social, temos que ter em conta funções políticas, impulsionadas por um desejo de afirmação nacional.

¹⁸ Apesar de se encontrar na referência bibliográfica mencionada diz respeito a um artigo publicado na *Seara Nova*, n.ºs 740-742 (Outubro-Novembro de 1941) que se encontra reproduzido na referência bibliográfica em questão.

II.2. *Portugal e o Estado Novo*

O Golpe de 28 de Maio (1926) veio marcar o início de um período histórico e político em Portugal que trouxe consequências profundas às gerações seguintes. Instaurando uma política de «Tudo pela Nação, nada contra a Nação» havia uma atitude propagandista consciente concretizada, sobretudo, pela criação da Emissora Nacional. Nesta ideologia e propaganda nacional do Estado Novo vigorava a “nova renascença”, através das reinvenções do passado histórico num sentido nacionalista, tradicionalista e imperial, ou seja, a ideia de «renovar a tradição»; a criação de uma «identidade nacional» portuguesa; uma utopia corporativa; a inspiração católica conservadora e o culto da ordem das hierarquias sociais e políticas (Deus, Pátria, Autoridade, Família, Trabalho) (Rosas 1998: 259).

A política das comemorações, festejos nacionais, insere-se nesta “política do espírito” e tomaremos como exemplo, dada a importância para o nosso objecto de estudo, as de 1940.

II.2.1. Comemorações Centenárias em 1940

“Em 1940, quando a Europa era varrida por um conflito onde o nazismo e o fascismo levavam tudo de vencida, também o Estado Novo parecia triunfar duradouramente em Portugal, essa «ilha de paz num mundo em guerra»” (Rosas 1998: 218).

A pertinência da integração desta temática no nosso estudo tem a ver com o facto da Comemorações Centenárias de 1940 terem tido relevo no panorama musical português, com a criação de obras para figurarem no âmbito destes mesmos festejos.

As comemorações não são exclusivas do Estado Novo em Portugal, no último quartel do século XIX assistiu-se a uma “explosão do fenómeno comemorativo no mundo e, em especial, nos países ocidentais” (João 2002: 11). São apontadas diferentes razões que legitimam este fenómeno, tais como:

- A rapidez das transformações nas sociedades industriais e pós-modernas que gera um sentimento de precariedade e de ruptura com o tempo e daí a necessidade de reencontrar este sentimento, pois a comemoração torna o

passado presente e permite conceber o futuro como um prolongar deste passado;

- ❑ O desaparecimento dos camponeses como grupo social, depositário da memória e identidade colectiva. Com as comemorações procura-se reconstruir identidades;
- ❑ O crescimento de uma “civilização material” (Braudel), que desenvolve negócios à volta destas comemorações (ex. criação da “bolacha Camões aquando o Centenário em 1880);
- ❑ O incremento de organizações (trabalhadores) ligados à cultura que fomenta a organização destes eventos.
- ❑ O Estado com o intuito de afirmar a identidade e singularidade do país na cena internacional e no próprio país;
- ❑ A laicização das sociedades que levou a que fosse necessário criar um calendário, de certo modo oposto ao cristão, que recordasse determinados acontecimentos relevantes (“fundadores da comunidade”) (João 2002: 12-15)

Portugal, com a “Geração de 70”, desperta para o que se passa no contexto europeu, nomeadamente o positivismo de Augusto Comte, o evolucionismo de Darwin e a filosofia alemã, levando a uma tomada de consciência dos problemas de Portugal. O tricentenário da morte de Camões (1880) pretendia encarar o futuro, tendo como suporte ideológico uma grande figura da história portuguesa, seguindo-se outras comemorações como por exemplo o centenário da nascimento do infante D. Henrique (1894), o “Centenário da Índia” (1897-98), o IV Centenário do Descobrimento do Brasil (1900) e o centenário da morte de Vasco da Gama (1924-25). Por conseguinte, o “(...) ciclo dos centenários dos descobrimentos e da expansão da última década do século representou a estruturação de um modelo comemorativo no período da I República e no Estado Novo” (João 2002: 72-73).

No Estado Novo é feita uma exaltação do passado e da tradição nacional, numa afirmação de um nacionalismo autoritário e integracionista, em que a Nação se confrundia com o Estado e com o regime. Por sua vez, o comemorativismo no Estado Novo ostentava “(...) grandes encenações para consumo de um público e espectadores passivos e reverentes perante o passado, a tradição e a autoridade” (João 2002: 94).

As comemorações de 1940, do duplo centenário da nacionalidade (1140-1640) são o culminar do processo de afirmação da ideologia do Estado Novo, sendo apresentado, na sua propaganda, como o responsável da exaltação da grandeza nacional,

mesmo realizadas no ano em que se inicia a 2.^a Guerra Mundial. A grandeza do evento que se estendia por todo o país e colónias envolveu dois grandes acontecimentos, a Exposição do Mundo Português, em Lisboa e o Congresso do Mundo Português, dividido por temáticas que abarcavam grande parte dos domínios científicos. Alfredo Pimenta (1939) asseverava que “Com esse projecto, o Sr. Presidente do Conselho abriu sôbre a gente portuguesa uma onda forte de Espiritualismo, convidando-a a olhar para si própria, e a recordar os dois factos culminantes do seu passado: o Nascimento e a Ressurreição.”

Foi nomeada uma Comissão Executiva dos Centenários em 1938, com Júlio Dantas a encabeçá-la, tendo sido escolhidas personalidades que se encarregassem da concretização de todos os componentes destas comemorações (exposição do Mundo Português, Congressos, festas e espectáculos, manifestações cívicas, turismo, propaganda e recepção). De salientar que Frederico de Freitas foi nomeado, por Júlio Dantas, para fazer parte da Comissão dos Centenários no que respeita à organização e direcção de todos os trabalhos musicais (serão manuelino, concertos, audições e outros números), confiando na sua capacidade para desempenhar tal função¹⁹. Esta comissão possuiu, desde 1939, uma revista, *Revista dos Centenários* que seria:

“(…) o instrumento de informação (…) para dar a conhecer ao País o estado dos (…) trabalhos e a contribuição do (…) esforço para a realização do alto pensamento de Sua Ex.^a o Presidente do Conselho. (…) A «Revista dos Centenários [exercia], também, a função de arquivo. Nela se publicar[am] os projectos, estudos, plantas, pareceres, relatórios, investigações, pesquisas, e outros trabalhos relevantes (…) (*Revista dos Centenários* (fasc.1) 1939: 1)”²⁰.

As revistas apresentavam e transcreviam artigos que “enalteciam” as comemorações, figurando D. Afonso Henriques e D. João IV, símbolos da Fundação e da Restauração de Portugal.

O programa calendário das festas nacionais de 1940 foi de 2 de Junho a 2 de Dezembro, dividido pelas épocas históricas celebradas, “época medieval” (2 a 15 de Junho); “época imperial” (23 de Junho a 14 de Julho); o período intercalar correspondente às férias (de 10 de Agosto a 30 de Outubro) e a “época brigantina”, de 10 de Novembro a 2 de Dezembro. Com a consulta do programa oficial e da revista de

¹⁹ *Revista dos Centenários* (fasc.15), Março de 1940 (p. 30).

²⁰ Referente ao primeiro artigo da revista da autoria de Júlio Dantas, “A Revista dos Centenários”, Janeiro de 1939 (p.1)

imprensa da *Revista dos Centenários*²¹ damos conta das referências musicais e apresentamos algumas, pois existiam manifestações, como festas provincianas que incluíam a actuação de grupos folclóricos e danças populares, mas neste caso optámos por referenciar a música erudita:

Época Medieval

- ❑ 2 de Junho – “*Te Deum* Sé e em todas as Sés, colegiadas e velhas matrizes de Portugal e do Império”.
- ❑ 9 de Junho – “Acto medieval de Lisboa. Romagem do povo à Sé e ao castelo de S. Jorge. Representação de uma alegoria dramática ao ar livre [*Auto de D. Afonso Henriques* com poema de Gustavo de Matos Sequeira e música escrita em por Frederico de Freitas e António Melo].”
- ❑ 11 de Junho – “Concerto de gala no Teatro D. Maria II: peça sinfónica inspirada na «Fundação»; reconstituição musical das poesias galécio-portuguesas dos séculos XII e XIII”.
- ❑ 15 de Junho – “Missa campal no rochedo de Sagres”. Frederico de Freitas escreveu para esse efeito a *Missa Solene*, tendo também dirigido.
- ❑ 25 de Junho – Serão manuelino na Torre de Belém “compreendendo além de trechos literários recitados do varandim da torre, um cântico de Damião de Goês, «Ne laeteris inimica mea”, que pela primeira [se ouviu] (interpretação do maestro Frederico de Freitas); música quinhentista de órgão; vilancicos portugueses do século XVI com acompanhamento de alaúde; marchas de charamelas; várias cantigas do tempo, que Gil Vicente incluiu nos seus autos (folias, chacotas, ensaladas), cantadas por coros com acompanhamento de flautas e adufes (...)”.

Época Imperial

- ❑ 28 de Junho – “Execução de música setecentista portuguesa (orquestra de câmara e cravo)”.
- ❑ 14 de Julho – “Festa dos «Lusíadas» na Exposição do Mundo Português” onde há execução da *Cantata Camoneana* de Viana da Mota.

²¹ *Revista dos Centenários* (fasc.15), Março de 1940 (pp. 17-23)

Época Brigantina

- ❑ 18 de Novembro – “Inauguração do Teatro de S. Carlos: primeira representação da ópera «1640»” (música de Ruy Coelho, sobre poema de Silva Tavares).
- ❑ 24 de Novembro – “concerto no Pavilhão de Honra da Exposição: peça sinfónica inspirada na «Restauração» [de Luís de Freitas Branco]; execução de composições musicais de D. João IV e dos contrapontistas portugueses do século XVIII [de Évora e Vila Viçosa, escolhidas e arrançadas por Tomás Borba]”. Estas obras “[reconstituem-se] em sucessivos quadros animados, como pinturas de leque, as danças cortezãs e populares seiscentistas, interpretação musical do maestro Frederico de Freitas (pavanas, galhardas, alemandas, vilôcos, sapateados, e outras, repetidas vezes citadas nos documentos portugueses do tempo).”
- ❑ 1 de Dezembro – “*Te Deum* na Sé de Lisboa”.
- ❑ 2 de Dezembro – “representação da ópera «1640», em espectáculo gratuito para o povo”.

O concerto de gala realizado a 11 de Junho no Teatro D. Maria II tem uma grande importância para o nosso objecto de estudo. Na posse de uma cópia do programa²² deste concerto pudemos constatar que autor das musicalizações das cantigas galego-portuguesas foi Tomás Borba, tendo sido precedidas de uma conferência por Luís de Freitas Branco, intitulada “A música portuguesa medieval”. Aquando a análise às partituras da lírica trovadoresca de Tomás Borba verificámos que as cantigas interpretadas neste concerto estão agrupadas e existe um caderno com partes cavas (algumas incompletas), sem a identificação do nome da cantiga, mas com um número que certificamos corresponder à ordem com que as obras foram interpretadas no respectivo concerto. Chegámos a esta conclusão pela comparação com as partituras integrais das cantigas compostas para este concerto.

Os trovadores medievais também representavam o ideal da Nação para o Estado Novo. O que é certo é que a lírica galego-portuguesa foi sujeita a inúmeras musicalizações por compositores portugueses que não tinham pretensões nacionalistas, mas sim de redescobrir e reinventar a música antiga.

²² Realização de concerto de gala no Teatro D. Maria II, Arquivo Salazar, PC-22A cx. 525, pt. 10, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1940.

A propósito do papel da música nos festejos de 1940 na “Revista de Imprensa”, rubrica integrada na *Revista dos Centenários*²³, é transcrito um artigo de Júlio Dantas, “A música portuguesa nas Comemorações Centenárias” do jornal *Primeiro de Janeiro* que faz alusão ao concerto de gala de 11 de Junho:

“No período medieval (...) tem especial lugar a audição de música arcaica marcada para a noite de 11 (...) no Teatro D. Maria II (não se encontram ainda concluídas, nessa altura, as obras do Teatro de S. Carlos), audição cujo programa (...) compreende os seguintes números: palavras preliminares, pelo ilustre professor, Sr. Luiz de Freitas-Branco; reconstituição musical de cantigas de amor e de amigo dos Cancioneiros galécio-portugueses dos séculos XII, XIII e XIV, sucessão de quadros evocativos em que os executantes reproduzirão, nos trajes e na organologia, as iluminuras medievais dos velhos códices (...) As reconstituições musicais do «Cancioneiro da Vaticana» – entre as quais uma, atribuída ao rei D. Sancho I – devem-se ao sábio musicólogo, professor Tomaz Borba”.

Pretendiam uma reprodução que transportasse o público para outro ambiente, baseando-se, provavelmente, nas iluminuras do Cancioneiro da Biblioteca da Ajuda. Somos confrontados com outra referência ao concerto na *Revista dos Centenários*²⁴ na secção “Notas várias”, que se refere a pequenas notícias ou apontamentos.

“[A Comissão] elaborou já (...) o programa do Concêrto Medieval, a efectuar em espectáculo de gala, no próximo dia 11 de Junho.

Este número das comemorações abrirá com uma conferência sôbre música portuguesa no período medieval, pelo professor Luiz Freitas Branco, seguindo-se várias reconstituições musicais do Cancioneiro da Vaticana, da autoria do professor padre Tomaz Borba, com trechos cantados por trovadores e cantadeiras, acompanhados por jograis ou tangedores; tangedores de instrumento de corda ou «jograis de atambores».”

Através da análise musical destas cantigas, no capítulo V desta dissertação, perceberemos e consideraremos, ou não, a validade destas afirmações. No programa do concerto só são indicados os nomes dos cantores²⁵, não sendo feita menção aos

²³ *Revista dos Centenários* (fasc.15) Março de 1940 (pp. 29-30).

²⁴ *Revista dos Centenários* (fasc.13) Janeiro de 1940 (p. 30)

²⁵ Helena Rosa de Carvalho (soprano), Maria Luiza Vieira Lisboa (meio-soprano); Raul Santosn (tenor), Edgar Duarte de Almeida (barítono) e realização musical de Frederico de Freitas.

instrumentistas, que sabemos que existiram pelas “notas explicativas” à reconstituição das canções medievais, escritas por Tomás Borba e integrantes do programa:

“Nesta demonstração houve em vista, sobretudo, pôr em foco as razões que levaram Portugal a proclamar, de direito e de facto, a sua autonomia.

Os nossos cancioneiros medievais são a expressão formal desta consciência nacional que a batalha de Ourique não fez mais do que pôr à prova conquistando-lhe os foros da realeza.

Nenhum destes cancioneiros, porém, conservou a notação musical dos seus modos de cantar. Foi preciso reconstituí-los, por aproximação, não só dos cancioneiros franceses da mesma época, mas dos cantares do nosso povo que expressam situações afectivas idênticas às de cada canção que se quiz pôr em música.

Musicalmente, as influências que os trovadores da Picardia ou da Provença exerceram nos nossos, se não foram profundamente alterados, foram pelo menos sujeitos à acção do meio. Outra alma, outra vida, outro céu. Quando D. Sancho I, D. Denis e todos os primitivos, puzeram em verso e em música os seus cantares de amigo, já o povo dançava e cantava as suas *serranilhas*, *chacotas*, *folias*. E não raro os Reis do tempo comungavam com o povo nestas expansões de alegria.

Estas reconstituições, porém, são fáceis de realizar hoje, dado o conhecimento exacto que há, não só dos modos medievais, a base mais importante dos cantares do tempo, mas dos cancioneiros que em época idêntica se produziram, no meio restrito dos trovadores, e ainda do folclore nacional de que musicólogos pacientes muito têm trazido à publicidade.

Dentre os *cantares de amigo* e *cantigas de amor* que figuram no programa devem notar-se as canções dialogadas, cujo interêsse está principalmente na forma representativa que as inspiraram.

O nosso teatro lírico, que, nos autos de Gil Vicente, tem larga documentação, encontra aqui a sua base e fundamento.

No acompanhamento das nossas melodias, no intuito de lhes dar um pouco de côr local, respeitou-se a pobreza orquestral da época, nas flautas doces, harpa de trovador, trombeta marina, esta, cuja técnica, timbre e sonoridade estão longe do que hoje se produz a indústria artística, em todos os ramos da organaria. Os ouvidos modernos têm que usar, generosamente, de todo o seu grande poder de abstracção para bem compreenderem o esforço que houve de realizar-se esta tentativa.”

Frederico de Freitas (1968: 18) entende que estas notas explicativas revelam a erudição de Tomás Borba. Através das comemorações centenárias Tomás Borba

aproxima-se desta temática, estando implicitamente associado à propaganda do Estado Novo, no enaltecimento do génio nacional. No seu espólio encontramos 45 cantigas da lírica galego-portuguesa musicalizadas, sendo que duas foram editadas em obras didáctico-pedagógicas do autor. Não temos referências da recepção destas cantigas pelo público, todavia, João de Freitas Branco caracteriza as cantigas medievais e a lírica camoniana de Cláudio Carneiro e de Jorge Croner de Vasconcelos como “excelentes”, colocando a questão se os resultados dos estudantes do liceu, aquando a aprendizagem deste património literário, seriam diferentes se antes de leram os textos tivessem ouvido estas canções e captado a sua “mensagem artística” (Branco 1960: 30). Apesar de estilos diferentes havia uma preocupação comum em *recriar* uma estética sonora, como poderemos observar na nossa análise, pelo conhecimento dos cancioneiros e as suas edições críticas que começaram a surgir no final do século XIX e em certos casos há o conhecimento do *Pergaminho Vindel* com a música de seis cantigas de Martin Codax, pela semelhança dos contornos melódicos encontrados e tentativas de reprodução das melodias originais, com a criação de um acompanhamento. Os compositores tinham um horizonte criativo para este tipo de repertório, mas seguindo uma perspectiva historizante.

Na sequência da recriação das cantigas medievais o restante concerto de gala realizado contou, na 2.^a parte, com fragmentos de música religiosa medieval, desenvolvidos em contraponto organal, segundo o estilo da época de Luís de Freitas Branco, com interpretação do Coro dos alunos do Seminário dos Olivais e na 3.^a parte assistiu-se ao poema sinfónico *1140* de Wenceslau Pinto, pela Orquestra Sinfónica Nacional, sob direcção de Pedro de Freitas Branco e com encenação de D. Amélia Rey Colaço e instrumentos da Museu do Conservatório Nacional de Música.

Não podemos deixar de mencionar, no contexto das Comemorações Centenárias de 1940, que a música popular era, para o Estado Novo; a manifestação originária do povo português e por isso mesmo a Comissão Executiva dos Centenários “(...) encarregou o prof. Armando Leça de percorrer o País e gravar:

(...) o nosso cancionero. Trata-se de uma iniciativa oportuna e há muito reclamada, não só para se saberem quais as possibilidades musicais do nosso povo como também para não se perderem de vez tantas melodias que dentro em pouco tempo se deixaram de ouvir.

Embora não seja a recolha do cancioneiro musico-popular mas sim uma amostra das suas modalidades provinciais, já se avaliará, por algumas centenas de discos o quanto ele é variado e fértil. (...)

Será uma autêntica revelação esta amostra dos nossos corais, modas do ano e de bailar, além do cancioneiro sacro que tôdas as províncias ainda conservam. (...) É de salientar o interêsse com que tôdas as terras têm recebido esta iniciativa (...)²⁶.

No último fascículo da *Revista dos Centenários* (n.º 24, de Dezembro de 1940) é apresentada uma listagem exaustiva da discoteca resultante desta recolha, mais uma vez apresentando a *canção* popular como objecto de difusão, neste caso em disco, da política idealista do Estado Novo.

Apesar de não se integrar no contexto das Comemorações Centenárias de 1940 queremos salientar as reconstituições históricas musicais, levadas a cabo por Frederico de Freitas, nomeadamente na Festa diplomática no Castelo de Almourol (1938), onde houve uma evocação histórica da época medieval com uma reconstituição musical (*Música Medieval Peninsular*) (Catálogo 2003). Mais uma vez existe uma clara ligação entre este tipo de repertório musical e questões do Estado, atestando a tese da interdependência da exaltação dos valores nacionais com as *recriações* musicais. Esta reflexão conduz-nos para o conceito de revivificação musical, presente no século XX, envolvendo diferentes problemáticas na Europa.

II. 3. “*Early Music: Revival*”²⁷

A música antiga é um conceito com significados diferentes em vários períodos da história. É um termo que se aplica, actualmente, à música produzida no período barroco e anteriores, sendo normalmente associado ao repertório onde a interpretação é reconstruída historicamente à luz de, por exemplo, partituras, tratados e instrumentos musicais sobreviventes (Haskell 2001). O movimento de revivificação da música antiga teve um grande impacto durante o século XX, com o interesse e redescoberta de repertório e instrumentos musicais antigos, havendo o crescimento do interesse histórico

²⁶ *Revista dos Centenários* (fasc.13) Janeiro de 1940 (p. 29-30)

²⁷ O título desta secção baseia-se na obra de Harry HASKELL *The early music revival a history* (1996).

interpretativo na procura de métodos e estilos de interpretação originais (Kenyon 1988: 1).

II.3.1 *O movimento revivalista na história da música ocidental*

No início do século XVIII, em Inglaterra, França e Prússia, observa-se o início do movimento revivalista da música antiga, devido a uma série de condicionantes sociais e culturais que impulsionaram o conceito de repertório de música antiga. Por conseguinte, foi criada a Academia de Música Antiga, em Londres, que estabeleceu que o conceito de música antiga deveria englobar as composições até ao final do século XVI (Haskell 2001). O que é certo é que esta delimitação deixava naturalmente de fora nomes como Haendel, Bach, Pergolesi, mas estes continuaram a figurar nos concertos promovidos com o intuito de se divulgar a música antiga, afirmando a sua posição no movimento revivalista.

II.3.1.1 Os precursores da recuperação musical do repertório antigo

Em 1889 Mendelssohn alia-se à redescoberta do passado com a representação da *Paixão Segundo S. Mateus* de Bach na *Sing-Akademie* de Berlim. A partitura original foi arranjada para esta interpretação, pois Mendelssohn via a música antiga não para ser preservada como um artefacto no seu estado originário, mas como uma obra viva, que deveria ser reinterpretada pelas novas gerações segundo os seus ideais estilísticos (Haskell 2001). Se observarmos as obras musicais de Mendelssohn denotamos que as suas oratórias, escritas nos anos 30 e 40, vêm na sequência das oratórias de Haendel, pois Mendelssohn esteve em Inglaterra e conheceu o fervor e os interesses dos ingleses pelas oratórias de Haendel, que foi o primeiro compositor da história da música a não cair no esquecimento, marcando uma diferença essencial em relação ao passado.

O revivalismo nasce de um paradigma fulcral do século XIX que é o historicismo, que na música vai levar à redescoberta da obra de alguns compositores e à tentativa de edição de obras completas. Com a revivificação da *Paixão Segundo S. Mateus* assiste-se a um desejo da musicologia germânica na edição da obra de Bach, o

que tornou acessível este repertório a compositores e intérpretes, trazendo consequências à sua criatividade (Haskell 1996: 23). O movimento revivalista de Bach é um perfeito exemplo do novo historicismo que abriu a possibilidade da música ocidental em redescobrir e interpretar um repertório diferente.

Na história da revivificação da interpretação da música antiga temos Arnold Dolmetsch (1858-1940), que se afirmou como músico, professor, investigador e construtor de instrumentos, tendo desenvolvido esta apetência no restauro de instrumentos musicais antigos (Haskell 1996: 30). Em 1915 apresenta os resultados da sua investigação, pioneira em estudos de interpretação, com *The Interpretation of the Music of the XVII and XVIII Centuries*, no que concerne à música instrumental. Dolmetsch conseguiu, num período em que a música antiga era, praticamente ignorada, exceptuando no meio científico, tornar obras musicais, que eram “peças de museu”, inteligíveis às pessoas do seu tempo (Campbell 2001).

Em 1894 é fundada em Paris, por Charles Bordes, Vincent D’ Indy e Alexander Guilmant, a *Schola Cantorum*, fomentando o estudo do cantochão e polifonia sacra da escola de Palestrina, numa reacção ao quase monopólio do género operático a que se assistia. Contribuiu, nos princípios do século XX, como o catalisador da música antiga em França (Haskell 1988: 50). Entre 1920 e 1930 a Alemanha assistiu ao “Renascimento de Haendel”, tendo em conta premissas que prezavam por um compromisso entre aquilo que é exequível e a fidelidade histórica.

A indústria musical aliou-se ao movimento revivalista da música antiga trazendo para a esfera comercial, através de gravações e da rádio, este repertório, conduzindo à sua globalização. Após a 2.ª Guerra Mundial os centros que se tornaram representantes do revivalismo foram Inglaterra, os Países Baixos, Áustria e os Estados Unidos, com a criação de grupos de investigação de música antiga, emergência de intérpretes musicais e consolidação da indústria musical. A década de 1960 foi dominada por artistas carismáticos como Harnoncourt, Noah Greenberg, Frans Brüggen e David Munrow, tendo sido também um período de experimentação prolífico, nomeadamente na interpretação de música medieval e renascentista (Haskell 2001).

“Early music revival”, enquanto movimento, teve um forte impacto na educação musical e na vida de concerto, contribuindo para que os intérpretes, compositores, editoras, escolas se tornassem mais conscientes das questões históricas.

II.3.1.2. O movimento revivalista em Portugal

A descoberta da música antiga em Portugal advém das repercussões sentidas no resto da Europa, em conjunto com a “questão nacionalista”, que pretendia a valorização do legado e da tradição portuguesa. Por conseguinte, o culto dos valores patrióticos e nacionalistas defendidos no regime salazarista foram propícios à valorização do património musical antigo (Nery & Castro 1994). Formou-se em 1923 o grupo do “Renascimento Musical”, iniciativa de Eduardo Libório e Ivo Cruz, que pretendia impulsionar a divulgação do património musical português. O impacto do Renascimento Musical terá sido quase nulo, apesar do seu pretensiosismo, pecando pela falta de rigor científico, segundo opinião de Ivo Cruz (Ferreira 2005b: 368). Por outro lado, aliado àquilo que se passava na Europa, em 1911 Michel’Angelo Lambertini (1862-1920) inicia uma recolha de instrumentos musicais antigos, partituras e peças iconográficas de diversas proveniências, demonstrando uma intenção *revivalista* de criar um acervo, a que juntaram os espólios de Alfredo Keil e António Lamas, um entusiasta pela música antiga (séculos XVII e XVIII), intérprete de viola d’amore e com posição activa na promoção de concertos de divulgação deste repertório, tendo organizado uma colecção de instrumentos musicais de diferentes épocas. Actualmente todo este património se encontra no Museu da Música, em Lisboa.

Numa tentativa de promover o bom gosto musical do público português, com a saturação dos arquétipos italianos no final do século XIX, David Sousa escreve duas cartas a Tomás Borba, no sentido da realização de um festival Bach em Lisboa e de se fazer uma oratória de Haendel (as cartas são datadas de 22/05/1914 e 01/06/1914), escolhendo-se uma que fosse mais “fácil” para o público ouvir (Rosa 2008: 35-35).

Ivo Cruz, na sua acção como maestro, é importante para o movimento da música antiga em Portugal com a primeira apresentação do *Orpheu* de Monteverdi em 1932. No final dos anos 50 surge a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa. A redescoberta musical do passado foi apoiada por esta fundação, com iniciativas de edição, como é o caso da *Portugaliae Musicae*, sob égide de Macário Santiago Kastner; nos anos 80 a fundação promoveu as Jornadas de Música Antiga. A partir de 1958, as edições fac-similadas da colecção *Rei Musicae Portugaliae Monumenta*, com organização de Mário de Sampaio Ribeiro, também representaram a integração da teoria musical portuguesa antiga no conhecimento contemporâneo (ex. *Respuestas a las Dvdas* de D. João IV).

A composição sob poemas da lírica galego-portuguesa deve ser tida em conta nesta tomada de consciência historicista, pois, apesar de, ao nível das cantigas de amigo, amor e de escárnio e maldizer não serem encontradas abundantes sobrevivências musicais originais, é certo que a sua acção na recuperação literária determinou as consequências que se observaram na composição musical deste repertório durante o século XX. Aquando os Centenários de 1940 assistiu-se a uma série de revivificações musicais de música antiga, como pudemos constatar em II.2, e também criação musical original sob temáticas subjacentes ao conceito de *antigo*, derivado dos festejos da Fundação de Portugal. Pretendia-se a promoção do génio nacional numa tentativa de “aportuguesar” a cultura musical nacional.

As revivificações da música medieval são um objecto de uma realidade erudita, mas também popular, durante o século XX e actualmente. No decurso da nossa investigação fomos encontrando referências sobre interpretações de cantigas medievais por grupos de música antiga, através de *contrafacta*, composições originais ou mesmo harmonizações das melodias sobreviventes (6 cantigas de amigo de Martin Codax e 7 cantigas de amor de D. Dinis) e também pequenas incursões por parte de grupos mediatizados, mas selectos na sua especialização, o que, por sua vez, leva a um eclectismo de conhecedores e público, não se enquadrando na indústria musical de massas e caracterizando-se, essencialmente, por quererem explorar e envolver diferentes sonoridades, normalmente com reminiscências do passado.

Como exemplo podemos referir a colaboração entre Natália Correia, Amália Rodrigues e Ary dos Santos com a edição de um LP, em 1971, numa ligação ao movimento do neotrovadorismo, intitulado *Cantigas d'amigos*, que pretendia recriar, musicalmente, algumas cantigas medievais, com uma sonoridade associada ao fado. Há também o exemplo do cantor galego Amâncio Prada, que fez recriação de cantigas medievais ou, mais recentemente, as cantoras Tereza Salgueiro e Filipa Pais, em Portugal.

III. A LÍRICA GALEGO-PORTUGUESA – REDESCOBERTA LITERÁRIA

A poesia lírica, numa relação com a sociedade, deve penetrar no seu âmago, o que significa que o conteúdo de um poema não se confina à expressão de emoções e experiências individuais, só se convertendo numa forma artística quando passa para a dimensão colectiva. A descida ao individual eleva o poema lírico à universalidade, por desvelar dimensões não desfiguradas. Sendo assim, a universalidade do conteúdo lírico é de natureza social, “só o que escuta a voz da humanidade do poema é capaz de lhe entender o sentido (...) a própria solidão do verbo lírico é predeterminada pela sociedade individualista (...)” (Adorno 2003: 6-7).

Apesar da reflexão de Adorno dizer respeito, sobretudo, ao lirismo romântico, podemos estender a sua abrangência ao conceito de poesia lírica no sentido da sua interpretação pela sociedade. O modernismo, no século XX, com a sua produção artística, pretende alcançar uma renovação literária, com o retorno às origens, através da recepção da lírica galego-portuguesa, perante uma estética diferente do conceito original, permitindo encontrar, num património esquecido, uma essência original, com significados para o mundo contemporâneo (Oliveira 2009: 79). Por conseguinte, a qualidade de uma obra literária não advém das condições históricas ou biográficas, aquando a sua concepção, nem da sua posição no contexto do desenvolvimento de um género, mas sim dos critérios da sua recepção, que implicam o efeito produzido pela obra para a posteridade²⁸.

III.1. *Os cancioneiros*

A lírica galego-portuguesa é constituída por cerca de 1680 textos de carácter profano, escritos desde os finais do século XII até à meados do século XIV, coincidindo com a morte de D. Pedro (filho de D. Dinis), em 1354, ou com a data do seu testamento que legava ao sobrinho, Afonso XI de Castela, um *Livro de Cantigas*, que se identificava com a tradição galego-portuguesa. A cantiga mais antiga que se conhece é

²⁸ Ideia preconizada por Hans Robert Jauss (*A história da literatura como provocação à teoria literária*, São Paulo, Ática, 1994, p.8), citado em Costa (2009).

de Johan Soares de Pavia, “Ora faz ost’o senhor de Navarra”, segundo referência de Tavani (1990), com composição à volta de 1200. É nas cortes de Alfonso III (1245-79), D. Dinis (1279-1325), Fernando III (1217-52) e Alfonso X (1252-84) que se dá o florescimento desta lírica. Podemos adicionar ao *corpus* da poesia lírica galego-portuguesa as mais de 400 Cantigas de Santa Maria, de temática religiosa, de Alfonso X.

O problema das origens deste património literário tem sido frequentemente debatido. Não obstante, apesar da sua associação incontornável a proveniências populares, devido por exemplo às características paralelísticas da *cantiga d’ amigo*, “(...) a arte trovadoresca está indiscutivelmente ligada às elites culturais e políticas da época (...) [desenvolvendo-se] em torno das grandes cortes reais ou senhoriais (...)” (Lopes 2002: 11).

Encontramos a lírica galego-portuguesa compilada essencialmente em três cancioneiros, existindo alguns fragmentos que “contêm composições já consignadas nas colecções maiores” (Tavani 1990: 57). São eles o *Cancioneiro da Ajuda*, geralmente atribuído à corte de Alfonso X, sendo anónimo e o mais antigo, compilado provavelmente nos finais do século XIII, incluindo mais de 300 composições, todas dedicadas à *cantiga d’amor*, oferecendo-nos, pelas suas iluminuras, uma imagem da interpretação dos textos ao nível dos intérpretes (trovador, jogral, jograles) e dos instrumentos musicais utilizados. O projecto incluía a colocação da notação musical das cantigas, mas não foi concretizado. No entanto, as distâncias entre as palavras, deixadas em branco propositadamente, indiciam particularidades genéricas da organização da métrica musical. O *Cancioneiro da Biblioteca Nacional*, antigo Colocci-Brancuti, com 1567 composições, sendo o mais completo, com cerca de 1561 cantigas, contém também fragmentos de um Tratado de Poética, *A Arte de Trovar*. Em relação ao *Cancioneiro da Vaticana*, é também, tal como o anterior, um apógrafo italiano do primeiro quartel do século XVI, com cerca de 1200 cantigas.

É a partir destes cancioneiros que são realizados os estudos e edições críticas da poesia medieval galego-portuguesa, iniciados no século XIX.

III. 2. A *cantiga*

Entenda-se por *cantiga* uma canção, composição vocal, que na Idade Média deveria ser ouvida pelas suas *palavras* (versos) e *som* (música). O tratado anónimo *Arte*

de Trovar define três géneros fundamentais de cantigas da poesia galego-portuguesa, *cantigas d'amor*, *cantigas d'amigo* e *cantigas de escarnho e de mal dizer*. Existem géneros “menores” (*tenções*, *cantigas de vilão*, *cantigas de seguir*) que seriam variedades dos géneros “maiores”. Em cada um dos três géneros “maiores” há uma profunda homogeneidade formal, havendo um isomorfismo específico e uma congruência textual.

Passamos a uma pequena explicitação das especificidades dos três géneros mencionados. A *cantiga d'amor* é o género mais cultivado e valorizado pelos trovadores desta lírica, onde o sujeito da enunciação exprime os seus sentimentos pela dama. É uma atmosfera suplicante envolta na *coita* (sofrimento) de amor, prestando o trovador subserviência à dama.

Na *cantiga d'amigo* são “elas” que falam, este género exprime, do ponto de vista de uma mulher/donzela/moça que canta, a ausência do seu *amigo*, confidenciando a tristeza, solidão à sua *madre*, *irmana* (confidente da moça), à Natureza e a Deus, representando um quadro do ambiente doméstico desta época, marcado pela ausência masculina durante a Reconquista Cristã. Estes poemas têm uma estrutura em paralelismos com refrão, o que sugere a influência popular, de tradição oral, sendo consideradas, na história da literatura, como as cantigas mais ingénuas e naturais.

De acordo com a *Arte de Trovar*, as *cantigas* de escárnio “som aquelas que os trovadores fazem querendo dizer mal d'algue[m] en elas, e dizem-lho por palavras cubertas que ajam dous entendimentos para lhe-lo nos entenderem (...) ligeiramente; e estas palavras chamam os clérigos hequivocatio”; ao passo que as cantigas de maldizer “som aquelas que fazem os trovadores mais descubertamente; en elas entram palavras que querem dizer mal e nom aver outro entendimento senom aquel que querem dizer chãamente”. É um género aristocrático, com projecção no segundo terço do século XII na corte de Leão e Castela (Ferreira 2009: 23). Nesta poesia satírica os trovadores relatam acontecimentos “escandalosos” da época, numa acção crítica e mordaz.

Reconhecemos a importância de uma noção estrutural da poesia lírica medieval galego-portuguesa, com fim ao seu entendimento na relação poético-musical, pelo que faremos, de seguida, uma breve abordagem pelos aspectos formais que caracterizam esta poesia.

Quanto à sua forma as cantigas podem ser de *refrão* ou *maestria*. De referir a possível existência de uma *fiinda*, uma estrofe final, que é uma conclusão da cantiga,

mas normalmente possui uma configuração mais breve do que as estrofes normais e um esquema métrico e rimático diferente. Ao nível da versificação, apesar da variedade de fórmulas silábicas, os versos mais frequentes são o octossílabo e o decassílabo agudo e heptassílabo, de origem popular. Segundo a distribuição rimática diferenciam-se: *coplas* (estrofes) *uníssonas*, que repetem as mesmas rimas em todas as estrofes; *coplas singulares*, que mantendo o mesmo esquema, apresentam rimas diferentes de estrofe para estrofe; *coplas doblas*, em que o mesmo esquema rimático se repete a cada duas estrofes (*coplas ternas* segue o mesmo modelo, mas de três em três) e *coplas alternas*, onde as rimas se alternam entre as estrofes pares e ímpares (AAVV 1996: 23-33).

No esquema estrófico, relativamente ao contexto da análise textual e musical que será apresentada no capítulo V, seguir-se-á a convenção, nas cantigas com refrão, de o mesmo ser assinalado com letras maiúsculas. A ligação das *coplas* à perspectiva global da cantiga poderá defini-las como *coplas capcaudadas*, quando a última rima de uma se retoma no primeiro verso da seguinte; *coplas retrogradadas*, quando se repete, em ordem inversa, o esquema rítmico da estrofe anterior; *coplas capfinidas*, quando o primeiro verso de uma estrofe retoma uma palavra do último verso da estrofe que lhe antecede e *coplas capdenals*, se o início dos versos começa com a mesma palavra ou sequência de palavras (AAVV 1996: 33-34; Diogo 1998: XXVIII-XXIX).

O paralelismo é fundamental para a lírica medieval, sendo um sistema expressivo, que se serve da repetição, como um recurso, impondo-se como um princípio estruturador, que transmite variação ao poema. O *paralelismo literal* consiste na repetição de um verso em *coplas* diferentes com variação no final (por sinónimos) e a *repetição literal* dá-se quando o verso é integralmente repetido, tanto no *refrão*, como fora dele (Diogo 1998: XXIX). As *cantigas d' amigo*, com forma paralelística, têm afinidades com o esquema formal da poesia primitiva, sendo que o paralelismo seria “a melhor credencial da sua legítima autenticidade popular” (Simões 1964: 14). Stephen Reckert e Hélder Macedo (1996: 9) corroboram que:

“Na cantiga de amigo, a própria construção paralelística faz-nos suspeitar que pode haver na origem desta inteira escola poética, e na sociedade mesma que a produziu, um modo de pensar e sentir fundamentalmente dualista. A este dualismo não seria de todo alheia, talvez, a tensão entre um cristianismo ainda precariamente ortodoxo (...) e um animismo residual pagão de raiz celta: (...) tensão entre *ideias* e *crenças*.”

A técnica poética de *leixa-prem* só se produz, em princípio, quando uma cantiga se apresenta estruturada em dísticos paralelísticos com *refrão*, de rima diferente, havendo um processo de encadeamento das estrofes, que se concretiza com o 1.º dístico (estrofe base) a emparelhar com o 2.º (estrofe responsória), que reproduz o primeiro, variando na palavra rimante, o 3.º dístico retoma o segundo verso do 1.º dístico e acrescenta-lhe um verso novo, desenvolvendo a ideia do verso repetido e assim sucessivamente (Gonçalves e Ramos 1992: 70).

O tempo e o espaço das cantigas são subjectivos e pessoais, sendo definidos por critérios vagos, por sua vez “esta relatividade temporal e espacial não nos surpreende no contexto de uma *Weltanschauung* (Visão do Mundo) em que o tempo e o espaço são encarados automática e inevitavelmente como simples manifestações contingentes do eterno e do infinito” (Reckert e Macedo 1996: 163).

III.3. *Breve historiografia das edições críticas da literatura medieval*

A pertinência desta secção no corpo do nosso trabalho prende-se com o facto das obras ou autores em questão, que serão brevemente caracterizados, terem servido de fonte literária aos compositores portugueses do século XX. Servindo-nos do caso de Frederico de Freitas, os esboços das suas cantigas indicam, claramente, a fonte utilizada e além disso analisando os textos há uma clara aceção, mediante a década em que as canções foram compostas, das referências textuais utilizadas. Deste modo, optámos por apresentar os principais catalisadores para a lírica subjacente, abarcando o período que vai desde os finais do século XIX até cerca de 1970.

III.3.1. Teófilo Braga e o *Cancioneiro Portuguez da Vaticana*

Teófilo Braga (1843-1924) defendeu os ideais do positivismo de Comte em Portugal. Sendo um pensador romântico, interessou-se pelas manifestações espirituais do povo português, havendo uma ligação ao patriotismo. Impulsionado pelos ideais da Geração de 70, as suas preocupações estenderam-se à sociologia e à organização

política das sociedades. Neste sentido, Teófilo Braga desenvolveu uma série de estudos com publicações que contribuíram para uma historiografia da literatura em Portugal. Nos anos 70 inicia a jornada das publicações da *Historia da Litteratura Portuguesa*, da qual fará uma revisão já no século XX. Teófilo Braga refere que é importante perceber a “raça” e a “vida nacional” para compreender a literatura. A função de integração do património literário na sociedade é essencial:

“Se o governo em vez de mandar imprimir resmas innumeras de papel em órgãos officaes, relatórios e outra outras cousas que se gastam em embrulhos de mercearia, comprehendesse a necessidade de fortificar o sentimento nacional, tornando accessivel à nação os monumentos do seu passado historico, com certeza não cairíamos n’este profundo marasmo que se revela pela esterilidade científica, pelo pedantismo litterario, pela dissolução e indiferença politica, emfim por esta desagregação de um corpo a que lhe foge a vida” (Braga 1878: VIII).

É nítida a crítica feita ao governo vigente, demonstrando-se, desde já, a presença de uma valorização pelo passado histórico do país. O *Cancioneiro Portuguez da Vaticana* pretende apresentar um estudo crítico sobre a poesia compilada, procurando esclarecer as origens do movimento trovadoresco em Portugal, abarcando as suas possíveis influências, difusão e consequências na história literária. Salienta-se a sua filosofia positivista, aliada à coordenação das festividades do Tricentenário de Camões (1880), pois as questões da identidade nacional (“essência da nação portuguesa”) assumiam um grande relevo nesta época. Teófilo Braga pretendia transpor para a literatura esta representação e reconstrução do passado histórico português. Contudo, a sua edição crítica do *Cancioneiro da Vaticana* sofreu algumas críticas, José Joaquim Nunes (1906: VI) refere que: “existe, de facto, um pretenso *Cancioneiro restituído da Vaticana* do Dr. Teófilo de Braga, mas esse de modo nenhum pode servir de guia²⁹, nem merece a confiança do estudioso pela maneira pouco escrupulosa como está feito”, servindo-se da crítica de H. Lang em *Das Liederbuch des König Denis von Portugal* (pág. VII) que menciona que Teófilo Braga tratou o texto (o seu sentido) e a língua do *Cancioneiro* arbitrariamente. Todavia são-lhe reconhecidos os esforços na teorização da literatura portuguesa por Carolina Michaëlis de Vasconcelos (1990) e este foi o primeiro estudo crítico deste *Cancioneiro* em Portugal, possuindo uma importância histórica, sobretudo devido às ideologias defendidas por Teófilo Braga, que em muito se

²⁹ Refere-se a *guia* para o ensino.

demarcam na publicação de obras literárias que contribuíssem para o enaltecimento e recriação da raça portuguesa. Carolina Michaëlis cita-o, também, no seu 2.º volume do *Cancioneiro da Ajuda*, transparecendo, de certo modo, alguma admiração, apesar de determinadas referências desta filóloga sobre T. Braga darem conta da intensidade das controvérsias entre ambos e por vezes uma crítica feroz à metodologia usada, mesmo aceitando, parcialmente, os seus resultados (Vieira 2005: 24):

“[Em 1870] um moço português, que mal deixára os bancos da Universidade, iniciava com ímpeto juvenil os seus estudos sobre a litteratura gallaico-portuguesa, lançando no mercado, com pequenos intervallos, nada menos de quatro escriptos em que expunha theorias geraes e lucubrações engenhosas sobre pontos especiaes. (...) Todos os que se occupam de Portugal conhecem as qualidades e os defeitos do incansavel historiador da litteratura patria: a rapidez com que Theophilo Braga trabalha, como verdadeiro repentista, combinando com facilidade extrema noções de historia, philosophia, litteratura, ethnografia e lingüistica, sem as joeirar; o modo como transforma pallidos indicios em provas inconcussas; o seu patriotico empenho de revelar manifestações characteristics do genio nacional; o *quid divinatorium* de poeta, que o inspira e torna ás vezes singularmente perspicaz nesta impresa; a sua ancia impulsiva de affirmar, mesmo á falta de proposições não demonstradas; a sua desordenada exposição, cheia de repetições e contradições, mal dissimulada sob um simulacro de plano; a sua indiferença contra a arte de compôr e limar; o costume de entremear observações justas e plausíveis com hypotheses surprehendentes pela sua ousadia; a desharmonia curiosa que lavra, não raro, entre a these geral e os exemplos elucidativos; e ainda a franqueza com que regeita opiniões menos justificadas, substituindo-as por outras, logo que reconhece o erro” (Vasconcelos 1990: II, 29-31).

III.3.2. Carolina Michaëlis de Vasconcelos e o *Cancioneiro da Ajuda*

Carolina Michaëlis (1851-1925) nasceu na Alemanha, tendo casado com Joaquim de Vasconcelos, com uma actividade marcante nos estudos musicais no final do século XIX, sobretudo ligado à etnologia, animado pelas filosofias positivistas. Esta filóloga teve uma acção fulcral na produção literária referente ao conhecimento da literatura medieval e clássica.

Mais uma vez podemos aliar as comemorações de centenários à redescoberta literária medieval, no caso de Carolina Michaëlis foi pelas Comemorações de Camões,

no final do século XIX, que surgiu a ideia da realização deste estudo crítico, apesar de já ter contactado anteriormente com o códice. O contexto português oferecia-lhe uma situação particularmente propícia, pois estava imbuída dos ideais de construção da identidade nacional a partir da recuperação e ressurreição da língua e dos textos arcaicos originais (Vieira 2005: 27). No primeiro volume da edição Michaëlis apresenta uma Advertência Preliminar, a edição crítica das 310 cantigas do Códice da Ajuda e também um apêndice com mais 157 cantigas dos Cancioneiros Colocci-Brancuti e da Vaticana “que preenchem provavelmente lacunas do Cancioneiro da Ajuda” (Vasconcelos 1990: I, 625). Já o segundo volume apresenta uma resenha bibliográfica das publicações mais notáveis sobre os Cancioneiros galego-portugueses (até 1900); a história e descrição do códice em questão, bem como a sua relação com os apógrafos italianos; os possíveis compiladores; informações históricas, biográficas e literárias sobre os compositores do Cancioneiro da Ajuda; relações de Espanha e Portugal com os países de língua *d’oc* e língua *d’oil*; papel da Galiza e de Santiago de Compostela na origem do lirismo popular galego-português; vestígios da poesia popular galego-portuguesa arcaica e a sua sobrevivência nas cantigas populares modernas, bem como o seu provável influxo sobre a poesia trovadoresca.

Esta edição crítica do *Cancioneiro da Ajuda* (dois volumes), em 1904, torna-se num marco importante, um estudo de referência para os investigadores posteriores. José Joaquim Nunes dedica a Carolina Michaëlis a obra *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses* (1926-28) pelos seus trabalhos que “(...) iluminam a jorros de luz o caminho a seguir pelos investigadores da nossa primitiva poesia (...).”

III.3.3. José Joaquim Nunes (1859-1932)

Foi autor de trabalhos de reprodução de textos literários, nomeadamente medievais. Em 1906 publica a 1.^a edição de *Chrestomatia Arcaica*, tendo ainda sido publicada uma 2.^a edição “correcta e aumentada”, ainda em vida pelo autor³⁰. Como refere no prefácio, José Joaquim Nunes pretendia, com esta obra, ajudar os professores

³⁰ Existem 8 edições da *Chrestomatia Arcaica* de J.J. Nunes, sendo a última de 1981. A partir da 3.^a edição, inclusive, todas foram publicadas após a morte do autor. É, de facto, relevante o número de edições efectuadas, comprovando a popularidade da obra em questão para os estudos literários das cantigas medievais, em contexto escolar.

na assimilação da lírica galego-portuguesa pelos seus alunos, dando-lhes uma ferramenta de trabalho (1906: V). As suas palavras, no prefácio ilustram este cuidado:

“Entre as dificuldades com que lutei na elaboração deste livro, não foi das somenos a escolha dos trechos. No desejo de tornar a sua leitura amena e atraente quanto possível aos espíritos juvenis, a quem sobretudo o destino, fui parco nos excertos com que exemplifiquei os géneros literários, epistolar e didáctico, e mais difuso nos respeitantes ao histórico, para o qual recorri às bonitas lendas que andam ligadas a algumas famílias nobres e outras narrativas que se referem aos primeiros tempos da monarquia. Na parte poética dei preferência àquelas *cantigas* que, sendo de *amor* ou de *amigo*, nos revelam mais originalidade, beleza e sentimento (...)” (Nunes 1906: VI-VII).

Apesar dos seus objectivos didácticos, o que é certo é que no decorrer da nossa investigação concluímos que a *Chrestomatia Arcaica* terá sido, de um modo geral, a fonte primordial, escolhida pelos compositores portugueses, para retirarem os textos para as suas composições de cantigas medievais. O acesso e a facilidade no discurso apresentado poderão ter contribuído para esta preferência.

Não podemos subvalorizar a figura de José Joaquim Nunes, no contexto da edição de textos medievais, na *Chrestomatia Arcaica*, apesar do seu elevado contributo. As edições críticas de *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses* (3 volumes: introdução/contexto-1928; texto; comentário, variantes e glossário (1926-1928) e *Cantigas d’amor dos trovadores galego-portugueses* (1932) foram, durante largos anos, as obras críticas de referência para este repertório literário:

“O único texto de (quase) todas as cantigas de amigo que se autoproclama de edição crítica baseada [no *Cancioneiro da Biblioteca Nacional* e *Cancioneiro da Vaticana*] – e [Pergaminho Vindel] para Codax – é o de José Joaquim Nunes: *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses. Edição crítica acompanhada de introdução, comentário, variantes, e glossário por* – 3 vols. (Coimbra: Imprensa da Universidade, 1926-1928). Bastante citada, é demasiadas vezes de pouca confiança, (...) [com] centenas de erros tanto no texto (vol. II) como no aparato (“Variantes”, no vol. III, pp. 441--573)” (Cohen 2003: 56).

Também nos deparámos com remissões para as *Cantigas d’amigo dos trovadores galego-portugueses*, nas musicalizações de cantigas medievais observadas durante o século XX, o que justifica a atribuição errada de certos autores a determinadas

cantigas, por parte dos compositores portugueses, que se baseavam em considerações erradas de Nunes.

O relevo da personagem de J. J. Nunes, apesar das suas edições terem vindo a ser superadas por outras mais recentes, deve-se ao seu pioneirismo na recuperação literária portuguesa e a à contribuição para o seu conhecimento e desenvolvimento de estudos literários científicos nesta área.

III.3.4. Manuel Rodrigues Lapa (1897-1989)

Foi bolseiro em Paris (1929-1930) e doutorou-se com *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, um estudo fundamental sobre a lírica trovadoresca portuguesa, que publicou em 1930. Outra publicação marcante, *Lições de literatura portuguesa: época medieval* (1934), conta com 10 edições, sendo a última de 1981. Não obstante, a obra *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*, publicada na segunda metade dos anos 60 do século XX é, sem dúvida um ponto alto do seu trabalho, sendo um marco essencial para a divulgação da poesia satírica galego-portuguesa; “ainda que Carolina Michaëlis tivesse já publicado algumas delas [cantigas satíricas], quer na sua edição do Cancioneiro da Ajuda, quer em revistas da especialidade, a sua primeira (...) edição ficou a dever-se ao Professor Rodrigues Lapa, que, pela primeira vez as publicou numa recolha que se queria completa” (Lopes 2002: 15). Todavia no prefácio à 2.^a edição da obra em questão, em 1971, Rodrigues Lapa leva-nos a crer que não haveria uma recepção produtiva no meio académico desta temática, só tendo sido desenvolvida posteriormente:

“(...) o interesse crescente que se está dedicando à nossa poesia lírica medieval; não propriamente nas nossas Universidades e centros de investigação, onde ela devia ter lugar cimeiro, mas em institutos estrangeiros (...) em que vem sendo criteriosamente estudada nos últimos anos. Sublinhe-se, de passagem, este facto, pouco honroso para nós: não estamos dando colaboração nem apoio àqueles que, lá fora, se ocupam das manifestações culturais do nosso passado.”

É também de realçar a presença de Rodrigues Lapa nas primeiras audições de música trovadoresca em Portugal, nas iniciativas realizadas na casa de D. Ema Romero

Reis, figura activa na divulgação musical em Portugal, tendo realizado uma palestra antes da 1.^a audição de cantigas de Alfonso X, em 1932. Também em 1935, nas primeiras apresentações de música trovadoresca francesa, proferiu uma palestra alusiva à temática, agradecendo a Ema Reys as iniciativas que davam a conhecer um património quase esquecido da cultura musical europeia (Reis 1934).

III.4. *Neotrovadorismo*

As releituras e recepção da lírica medieval permitiram que a Idade Média fosse transposta para o modernismo do século XX, através da sua actualização:

“A cultura medieval, do mesmo modo que se aproxima também se distancia do pesquisador. São muitas as lacunas apresentadas em razão do distanciamento temporal, mas, por outro lado, preenchê-las permite um envolvimento muito mais intenso na sua interpretação. A recriação do texto medieval é o elemento chave para que o leitor-receptor consiga preencher estas lacunas sem perder as coordenadas histórico-poéticas em que o texto foi construído, de forma a reatualizá-lo” (Oliveira 2009: 77)

Se observarmos numa primeira fase do modernismo em Portugal a figura de Fernando Pessoa e a sua poesia denotamos influências do trovadorismo, “o poeta (...) é conhecido pela forte influência simbolista, contemplou a musicalidade trazida pelas técnicas medievais na elaboração de muitos de seus poemas publicados em *Cancioneiro*” (Oliveira 2009: 79).

Na revivificação da tradição literário galego-portuguesa surge, por volta de 1930, em primeiro lugar na Galiza, o Neotrovadorismo, que se caracterizava pela recriação poética recorrendo a esquemas formais, métricos e temáticos com afinidades à lírica galego-portuguesa. De acordo com Maria Maleval (1999), a primeira utilização desta nomenclatura deve-se a Manuel Rodrigues Lapa, após a leitura do poema *Nao senlleira* do galego Fermín Bouza Brey. Lapa elogia o modo como este recria o ritmo das cantigas de amigo. Importa salientar que as edições de José Joaquim Nunes entre 1926/28 e 1932 (*Cantigas d’ amigo...*; *Cantigas d’ amor...*) tornaram este património literário mais acessível, desenvolvendo a corrente neotrovadoresca.

Referindo-se ao fenómeno observado na Galiza e numa tentativa de o transportarmos para outras realidades, nomeadamente a portuguesa, Oliveira (2009: 82) sugere que:

“Os escritores novecentistas, sejam impulsionados por um resgate de cunho nacionalista, como ocorre na Galiza com o movimento Neotrovadorista, sejam por uma perspectiva estética renovadora (...); não apenas conseguiram garantir a permanência da tradição na contemporaneidade, como também facilitaram a retomada da medievalidade para a renovação artística, que ocorreria por meio de ideais estéticos modernistas.”

O primitivismo que demarca a poesia galego-portuguesa é apontado como o factor determinante para esta *recriação* literária. Em Portugal podemos apontar vários exemplos que ilustram o neotrovadorismo. Maleval (1999), após uma análise de Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida e Álvaro Cunheiro indica determinadas características da sua obra com elementos medievais, ligados ao saudosismo:

“Afonso Lopes Vieira saudosamente revisita o cristalino canto das origens portuguesas, inclusive reportando-se a D. Sancho I como trovador/amante da Ribeirinha, dando continuidade narrativa à cantiga “Ay eu coitada, como vivo en gran cuidado...” , de 1917 (...) mas sobretudo destacando a figura do Rei-trovador, D. Dinis, (...) Guilherme de Almeida interioriza a sua busca por um “tempo perdido”, expõe a angústia, a náusea existencial, numa poesia idealista (...) Álvaro Cunheiro, muito mais ousadamente, marcará a diferença em relação ao passado, não desabonando-o, (...) demonstrando assumir por completo que “o poeta é um fingidor...”.”

Salientamos que existiu em Portugal esta importação dos elementos medievais, na sua estrutura, nomeadamente a paralelística da cantiga de amigo, com as substituições de palavra com o mesmo sentido, numa acepção crítica, ou seja, denunciando os problemas que se observavam no contexto social e político durante Estado Novo. Exemplo desta aplicação é a poetisa Fiamha Hasse Pais Brandão com as suas *Barcas Novas*, de 1967, um poema que se enquadra como uma releitura de *En Lixboa sobre lo mar* de João Zorro, mas que transmite uma multiplicidade de sentidos:

Lisboa tem as suas barcas
agora lavradas de armas

Lisboa tem as suas barcas
Agora lavradas de homens

Barcas novas levam guerra
as armas não lavram a terra

São de guerra as barcas novas
no mar deitadas com homens

Barcas novas são mandadas
sobre o mar com suas armas

Não lavram terras com elas
os homens com sua guerra

Nelas mandaram meter
os homens com sua guerra

Ao mar mandaram as barcas,
novas lavradas de armas

Em Lisboa sobre o mar
armas novas são mandadas

A interpretação e releitura efectuada pelos poetas galegos e portugueses durante o século XX, através do neotrovadorismo, têm algumas afinidades com a recriação da canção medieval levada a cabo pelos compositores portugueses do mesmo século. O poeta/compositor tem a liberdade de preencher as lacunas de um distanciamento, que no caso dos compositores se pauta, sobretudo, pela escassez dos manuscritos musicais originais, incutindo-lhes a sua própria visão daquilo que seria a Idade Média, podendo, em certos casos, haver uma associação a outras ideologias, como o nacionalismo e o intervencionismo político.

IV. AS CANÇÕES MEDIEVAIS

Nesta investigação, e consequente apresentação de dados, os termos *cantiga* e *canção* devem ser tidos como sinónimos, justificando-se esta opção pelo facto de ter existido um incremento pela composição da *canção* em Portugal, a partir do final do século XIX, que não se confinava às cantigas medievais e podia partilhar determinadas características musicais, mesmo diferindo na poética escolhida.

No relevo dos códices portadores da lírica galego-portuguesa, fontes inestimáveis para o contributo e desenvolvimento da recuperação literária, Tomás Borba, no artigo de 1912, publicado na *Eco Musical*, “A Canção Portuguesa”, recorda que:

“Os cancioneiros da Vaticana, da Ajuda e da Colocci-Branchutti, são para nós mais que um monumento literário de grande interesse filológico, são o hino doirado de um grande povo que (...) teve uma história tão gloriosa e com tão forte coeficientes, contribuiu para o bem da humanidade que, hoje ainda, o eco abafado do seu nome inspira esse tal ou qual movimento de consideração com que o estrangeiro alguma vez nos honra” (Rosa 2008: 90)³¹.

Por sua vez, o estudo desta tradição “é um dos que registaram, nos últimos tempos, maior número de contributos, constituindo o terreno de animada polémica em torno de questões antigas e de outras suscitadas pelo próprio progresso da investigação” (CORREIA et al. 2001: 101). É neste sentido que a recepção da lírica galego-portuguesa deverá ser observada, a partir do contexto musical, cultural e político do século XX, pois estas condicionantes espelharam o tratamento musical eleito pelos compositores portugueses.

IV.I. A música da lírica galego-portuguesa e os cancioneiros

A sobrevivência de melodias originais na lírica profana galego-portuguesa não é acentuada, se compararmos com o repertório das Cantigas de Santa Maria (CSM), com mais de 400 composições, transmitidas por três códices. Com procedência de Toledo,

³¹ Texto retirado da revista *Eco Musical* (16-07-1912, 23/07/1912 e 1/08/1912, n.ºs 74, 75 e 76 e colocado na *Antologia A* (Textos de Tomás Borba), com o nome “Texto nº 12”, presente no livro de Rosa (2008: 88-94).

um dos manuscritos inclui 128 cantigas, sendo o menos conhecido dos três, provavelmente foi copiado entre 1270 e 1280. Os outros dois códices conservam-se na Biblioteca do Escorial, sendo conhecidos como “códice rico”, devido à sua riqueza pictórica, com 193 cantigas, datado de ca.1280, e “códice dos músicos”, por conter iluminuras com referências a instrumentos musicais, o mais completo dos três, com 413 cantigas, copiado por volta de 1283-1285 (Ferreira 1998a: 235; 2009: 27-28). Do ponto de vista melódico estas cantigas revelam certa variedade formal, sendo que a sua estrutura mélica tem afinidades com a teoria modal pós-gregoriana “e não faltam procedimentos formulaicos aparentados aos do repertório eclesiástico”. O seu âmbito melódico atinge, normalmente, os limites entre uma 6.^a e uma 9.^a O ritmo é, na sua maioria, modal (metro ternário), ainda que se observe alguma flexibilidade com a mistura de padrões modais. No que diz respeito à articulação do texto, observa-se que esta é, quase sempre, silábica, com melismas ocasionais (Ferreira 2009: 28).

É de referir que, em relação a estudos e edições musicológicas deste repertório, existia há pouco uma única edição integral³² realizada por Higinio Anglés, publicada entre 1943 e 1964. Não obstante, em 2004 o CESEM (Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical), unidade de investigação integrante na FCSH (Faculdade de Ciências Sociais e Humanas), arrancou com o projecto “Confluências Culturais da Música de Alfonso X”, financiado pela FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia), com Manuel Pedro Ferreira como investigador responsável. Este projecto pretende que as CSM tenham maior visibilidade junto da comunidade científica, através da colocação *on-line* dos dados paleográficos coligidos, a partir manuscritos originais.

O *Pergaminho Vindel* é a única fonte conhecida com notação musical para as cantigas de amigo, neste caso de Martin Codax. Foi em 1914 que um vendedor de livros, alfarrabista, encontrou um fragmento musical que cobria um volume *De Officiis* de Cícero, que continha sete cantigas de amigo de Martin Codax, seis das quais com música. Pedro Vindel publicou-as em fac-símile na revista *Arte Espanõl*, em Fevereiro de 1914 (primeira e quinta cantigas) e em 1915 (a totalidade do manuscrito). Até aos anos 80 os estudos sobre este pergaminho tinham como base os fac-símiles de Vindel, pela inacessibilidade ao manuscrito até 1977, data em que deu entrada na Pierpont Morgan Library, de Nova Iorque (Ferreira 1986: 61).

³² *La música de las «Cantigas de Santa María» del Rey Alfonso el Sabio*. vol. I: *Facsímil del códice j.b.2 de El Escorial*; vol. II: *Transcripción musical*; vol.III/1: *Estudio crítico*; vol.III/2: *Las melodias hispanas y la monodia lírica europea de los siglos XII-XIII*. Barcelona: Biblioteca Central, 1943-1964

Carolina Michaëlis³³, em 1915, apresenta uma recensão sobre a brochura de Vindel, apontando determinadas imprecisões do livreiro, sobretudo na caracterização de toda a escrita como pertencente a *uma só mão*, facto que se veio a confirmar estar errado. Por outro lado, em 1916 e 1917 Eladio Oviedo y Arce³⁴ publica um trabalho que aponta o pergaminho como um apógrafo e rejeita uma datação tardia, propondo c.1300. Os anos 80 constituíram um marco essencial nos estudos e edições das cantigas do *Pergaminho de Vindel*, sendo que em 1982 Ismael Fernández de la Cuesta³⁵ publica uma nova transcrição das cantigas, a partir do original e em 1986 Manuel Pedro Ferreira³⁶ apresenta uma edição crítica detalhada destas cantigas que: caracteriza o pergaminho; identifica dois copistas diferentes para a música; caracteriza a ligação entre o texto e a música, nos seus aspectos formais, nomeadamente a paralelística das cantigas de amigo; confirma a derivação melódica das cantigas na modalidade eclesiástica e propõe que se observe o conjunto destas cantigas como um ciclo (2009: 38).

Do ponto de vista musical estas cantigas têm afinidades com a monodia gregoriana (com relevo para os tons salmódicos), tendo um âmbito melódico inferior a uma 8.^a e o seu movimento melódico é efectuado, na sua maioria, por graus conjuntos. Possuem uma forma musical considerada simples, A A' B, com uma articulação silábica ou neumática do texto, sendo que há uma relação estreita entre o texto e música (Ferreira 2009: 25).

Até 1990 não se conheciam melodias originais de cantigas de amor, foi Harvey Sharrer que, acidentalmente, identificou um pergaminho no Arquivo Nacional da Torre do Tombo (Lisboa), escrito por volta de 1300 com a música de sete cantigas de amor de D. Dinis, sendo o documento mais antigo que se conhece com música profana de origem portuguesa (Ferreira 2005a: 1). Detectam-se três copistas diferentes na notação musical neste fólio (Ferreira 2009: 62). Em 2005 foi publicada a edição crítica destas sete cantigas por Manuel Pedro Ferreira³⁷, preparada desde 1994, sendo uma importante referência para o entendimento das cantigas de amor. Musicalmente as melodias são

³³ “A Propósito de Martin Codax e das suas cantigas de amor” in *Revista de Filologia Española*, II. cad. 3, 1915, pp. 258-273.

³⁴ “El Genuíno «Martin Codax», trovador gallego del siglo XIII” in *Boletín de la Real Academia Gallega*, XI, 109, 11, 112; XII, 113, 114, 117: La Coruña, Septiembre de 1916 – Mayo de 1917, pp. 1-16, 57-73, 89-104, e 121-135, 153-162, 233-257.

³⁵ “Les cantigas de amigo de Martín Codax” in *Cahiers de Civilisation Médiévale*, ano XXV, 1982, 3-4. pp. 179-185.

³⁶ *O Som de Martin Codax*, 1986 (ver Bibliografia).

³⁷ *Cantus Coronatus*, 2005a (ver Bibliografia)

densas e o âmbito é mais desenvolvido (próximo da 8.^a), existindo uma variedade nas formas musicais e uma proximidade com as melodias trovadorescas de além-Pirinéus, devendo pouco ao universo litúrgico. Na relação entre texto e música observa-se que esta é declamatória. As suas componentes apontam para processos orais de composição musical e o seu estilo rítmico assenta numa pulsação pausada, que pode coincidir com o ataque de uma nova sílaba, havendo uma diferença notória em relação ao ritmo observado em Martin Codax (Ferreira 1998a: 23; 2009: 22-23).

Os dois manuscritos, com sobrevivências musicais da lírica profana galego-portuguesa, são distintos, dando a impressão que o *Pergaminho Vindel* seria um documento mais profissional que o *Pergaminho Sharrer* (Ferreira 2009: 63).

O recurso a *contrafacta* (utilização de melodias pré-existentes nos poemas) foi recorrente durante o século XX, derivado da ausência de exemplos originais para as cantigas de amigo, amor e de escárnio e maldizer. Houve quem aplicasse melodias litúrgicas aos textos medievais, tendo a ver com a tese que defendia o nascimento do trovadorismo europeu como uma extensão da prática religiosa, como é o caso do Cónego José Augusto Alegria, que em 1968 publica³⁸ alguns exemplos de *contrafacta*. O autor acreditava que não existiriam melodias diferentes para todas as cantigas, tal com os hinários, por exemplo (1968: 10), e propôs algumas utilizações de material litúrgico para o repertório profano da lírica medieval, incidindo nas cantigas de amigo. Não obstante, os especialistas defendem que o trovadorismo também tem outras origens, tão ou mais importantes do que a liturgia e por isso não nos devemos cingir a estas experiências. Como ressaltam Brito e Cymbron (1992: 24): “A arbitrariedade desse tipo de tentativas tem sido repetidamente denunciada pelos principais especialistas na matéria, prende-se especialmente com o facto de que, ao lado da influência litúrgica, existem outras influências para a formação de repertório trovadoresco, tais como a tradição medieval da poesia latina e influência árabe.”

Manuel Pedro Ferreira propõe utilizar como *contrafacta* as melodias das Cantigas de Santa Maria, pois teriam uma linguagem e forma poética próximas ao repertório profano, tal como fez Higinio Anglés.

³⁸ A problemática musical das cantigas de amigo, 1968 (ver Bibliografia).

Achamos relevante apresentar uma pequena amostra de alguns exemplos de *contrafacta*, para que se observem as cantigas utilizadas e a sua distribuição pelos géneros maiores:

Cantiga	Autor ³⁹	Género	Contrafacta	Editor	Edição
“Senhor genta”	João Lobeira	amor	Melodia eclesiástica (sequência da autoria de Adam de S. Victor sobre o <i>Lais</i> de Leonoreta)	José Augusto Alegria	<i>A problemática musical das cantigas de amigo</i> , Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. (1966)
“Ay eu coitada como vivo”	Afonso X/D. Sancho I ⁴⁰	amigo	Melodia eclesiástica (uma sequência da Epifania)		
“Em Lixboa sobre lo mar”	João Zorro	amor	Melodia eclesiástica (uma sequência da Epifania)		
“Vi eu mha madr’andar”	Nuno Fernandes Torneol	amigo	Melodia eclesiástica (sequência <i>Laetabundus</i>)		
“Vayamos irmana, vayamos dormir”	Fernando Esguio	amigo	Melodia eclesiástica (uma sequência de Abelardus)		
“Sedia la fremosa	Estêvão Coelho	amigo	Melodia eclesiástica (sequência <i>Quis olim</i>) ⁴¹		
“Eu velida no dormia”	Pedro Anes Solaz	amigo	Melodia eclesiástica (sequência <i>Fas sit Christe</i>)	Higinio Anglés	<i>La música de las «Cantigas de Santa María» del Rey Alfonso el Sabio</i> . vol.III, 1ª parte, Barcelona: Biblioteca Central, 1958.
“Senhor do corpo delgado”	Pero da Ponte	amor	<i>Cantigas de Santa Maria</i>		
“Pois que diz meu amigo”	D. Dinis	amigo	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 250)		
“Se vos nos pesar ende”	Rui Fernandes de Santiago	amigo	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 260)		
“Fremosas, a Deus grado”	Bernal de Bonaval	amigo	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 320)		
“Amigo, se bem hajades”	Estêvão Raimundo	amigo	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 330)		
“Par Deus, ai dona Leonor”	Rui Pais de Ribela	amor	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 230)	Manuel Pedro Ferreira	<i>O Som de Martin Codax – Sobre a dimensão da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV)</i> , UNISYS, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1986.
“Non quero eu donzela fea”	Afonso X	escárnio e maldizer	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 231)		
“Un cavalo non comeu”	João Garcia de Guilade	escárnio e maldizer	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 190)		
“Foi s’o meu amigo a cas d’el rei	João Airas de Santiago	amigo	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 339)		
“Quando eu vejo las ondas”	Rui Fernandes de Santiago	amigo	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 218)		
“Pero Perez se remeteu”	Martim Soares	escárnio e maldizer	<i>Cantigas de Santa Maria</i> (n.º 400)		<i>Antologia de música em Portugal na Idade Média e no</i>

³⁹ Optou-se por escrever os nomes dos autores das cantigas em escrita moderna.

⁴⁰ Cónego Alegria atribuiu esta cantiga a D. Sancho I, no entanto a sua autoria tem sido frequentemente discutida. No manuscrito observam-se duas rubricas contraditórias, sendo que a anteceder a composição lê-se: *El Rey don affonso de Leon*, contudo no fólho anterior observa-se a seguinte inscrição: *outro rolo das cantigas que fez o meu nobre rei D. Sancho de Portugal e diz ai eu coitada como vivo*, seguindo-se um folio em branco. Apesar de não haver consenso na sua atribuição, a generalidade dos investigadores actuais são favoráveis à sua atribuição ao Rei Sábio, podendo a primeira rubrica eventualmente explicar-se como uma dedicatória de Afonso X ao rei português (Base de dados, Projecto *Littera*, Instituto de Estudos Medievais – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, em construção e de acesso reservado à equipa do projecto na data da investigação – 2008-2010).

⁴¹ O editor considera que esta mesma melodia se poderá aplicar à cantiga de amigo de D. Dinis, “Ai flores, ai flores do verde pino”.

					Renascimento, vol. II, CESEM, Arte das Musas, 2008.
--	--	--	--	--	---

Por esta listagem reparamos na preponderância das cantigas de amigo sobre as restantes. Este será um fenómeno comum, observado na composição da canção medieval em Portugal, no âmbito da música erudita, mas também presenciado nas *recriações* das cantigas medievais por parte de grupos de música popular, em Portugal e no estrangeiro, como veremos mais à frente, no capítulo VI, que se destina a incorporar e clarificar este fenómeno.

IV.2. As canções medievais – movimento de composição

Como já identificámos anteriormente, o período que compreende as décadas de 20 e 60 do século XX é prolífico no desenvolvimento e *recriação* da tradição do *lied* em Portugal, baseando-se nas condicionantes observadas no final do século XX e adaptando um modelo germânico com uma roupagem que permite “aportuguesar” o género.

Durante a nossa investigação identificámos que, no caso dos compositores escolhidos para a análise musical, existiram diferenças nas abordagens ao repertório medieval. Poder-se-ão justificar, por um lado, na distância cronológica observada entre os compositores, e também pelo facto de haver, por parte de determinados compositores, um vínculo a ideologias, como é o caso do nacionalismo, impulsionando a composição da canção em Portugal, que se estendeu ao ensino no Conservatório de Música. Há também o caso deste repertório servir como difusão/apresentação da obra de um compositor, numa fase inicial da sua carreira ou ter propósitos pedagógicos.

Na redescoberta literária dos cancioneiros medievais e posterior *recriação* musical e literária podem ser definidos denominadores comuns, se tivermos em conta os ideais oitocentistas que promoviam uma recuperação dos valores nacionais, tendo em conta a conjuntura que se seguiu, Estado Novo, e o modo como esta revivificação foi apropriada como meio de propaganda. Além disso, os autores desempenhavam uma função intervencionista, não numa tentativa “fabricar” uma identidade nacional, como

era objectivo do Estado, mas para valorizar o Povo, na sua essência, não como *inferior*, mas capaz de concentrar e opor-se a hegemonias.

IV.2.1. A aprendizagem musical e a lírica galego-portuguesa

A tomada de consciência pela valorização do património medieval chegou às escolas, com o conhecimento e estudo dos textos literários galego-portugueses, através da acção didáctico-pedagógica de José Joaquim Nunes com a *Chrestomatia Arcaica*. Podemos deduzir que terá acontecido um processo semelhante nos Conservatórios de Música, pois professores como Tomás Borba e Jorge Croner de Vasconcelos, apesar de se integrara noutra geração, enquadravam-se no processo de *reinvenção* da canção em Portugal e poderão ter transmitido esta percepção aos seus alunos, que terão sido levados, mas não forçosamente, a fazerem experiências neste sentido, aderindo assim a uma certa *moda* da época.

Na sua actividade como pedagogo, Tomás Borba chega a editar duas canções da lírica galego-portuguesa integradas nas obras didácticas para o ensino primário e canto coral⁴² (ensino secundário), sentindo um dever de contribuir para a educação artística em Portugal. Seria pelo canto coral que, segundo Tomás Borba, se abriria caminho às “coisas do espírito”, devendo começar ainda no ensino primário (Rosa 2008: 101)⁴³:

“Fazer-se amar o estudo, recreando prudentemente a criança por meio da canção alegre que ao mesmo tempo que distrai instrui, transformar num princípio de beleza a enorme maçada que a nossa escola primária representa é, no actual momento (...) a preocupação constante dos pedagogistas. A nossa educação artística deve começar com a das primeiras letras. A adopção do canto na escola primária, além das vantagens de ordem moral, intelectual e higiénica (...) teria ainda, no nosso país a muito especial condição de nos denunciar as vocações que, sem este incentivo, tarde ou nunca se evidenciam.”

⁴² *O canto coral nas escolas I – Canções a uma voz*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1912; *Escola Musical*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1912.

⁴³ Referência retirada do artigo de Tomás Borba “Educação dos artistas músicos, seu aperfeiçoamento técnico e instrução literária, vantagens da associação para o desenvolvimento intelectual dos associados” in *Boletim da Associação da Classe dos Músicos Portugueses*, Tomo I, n.º 6, Lisboa (1913), colocado na *Antologia A*, “Texto n.º 13” em Duarte Rosa (2008: 94-107).

A introdução do canto coral nas escolas permitiu que se tomasse contacto com poemas de variadíssimos autores portugueses, desde a Idade Média até aos contemporâneos de Tomás Borba, não descurando a inclusão de temas populares.

Sobre a composição musical de canções num período de início de carreira podemos apontar como exemplo desta tendência Filipe Pires, que tem como uma das suas primeiras obras *Duas Cantigas de Amigo*, de 1949, compostas na altura que estudava no Conservatório Nacional e estreadas também na mesma instituição. Na análise musical de Filipe ter-se-á em conta que são obras da sua juventude, não se retirando o seu valor e contributo para este repertório.

Os alunos de composição, durante os anos 40 e 50 do século XX, seguiam as tendências que vigoravam naquela altura, não se podendo por de parte incursões na música vocal. São também extensos os exemplos de criação de canções sob a lírica de Camões.

IV.2.2. O movimento patriótico

Optámos por denominar esta secção com o termo “patriótico” para nela incluir as duas correntes que se observaram: composição de canções eruditas indo de encontro às concepções nacionalistas do século XIX e posterior apropriação pelo Estado Novo, no sentido de exaltar o “génio nacional”; criação de canções, onde se incluem também as de índole popular, que procuravam promover a autenticidade portuguesa, sem se deixarem subverter por questões políticas. Ambas as orientações promulgam uma consciência cívico-patriótica, pois existe a noção de se criar um repertório com características portuguesas, apesar de se basear em modelos da canção germânica.

É com a “moda” dos centenários, levada ao rubro em 1940, aquando as comemorações da fundação e restauração na nacionalidade portuguesa que a composição de canções assentes na lírica galego-portuguesa começa a atingir o seu ponto máximo, com Tomás Borba, indo até cerca de 1960 na figura de Frederico de Freitas, iniciando-se, posteriormente, um declínio neste movimento de composição, apesar de surgirem, pontualmente, algumas referências. Embora relacionadas com as acções de propaganda do regime, não podemos deixar de ter em conta o crescimento do interesse pela música medieval e a sua *recriação*, reflectindo-se em acções de divulgação, que o regime poderia perfilhar. Há a referir as iniciativas levadas a cabo por

D. Ema Reis na realização de concertos de divulgação da música vocal, numa tentativa de ir ao encontro a outro modelo de concertos, promovendo a música de câmara, apresentando considerações sobre o *lied* e fazendo ouvir, em primeiras audições, repertório para canto e piano, de compositores estrangeiros e portugueses. Esta acção poderá ser entendida como patriótica, se compreendida pela criação de estruturas que transmitiam estéticas composicionais, diferentes do monopolismo operático italiano que se observava, e divulgação da obra de compositores portugueses (Reis 1929; 1934).

IV.2.3. Técnicas de composição

Na análise e reflexão bibliográfica, efectuada durante a nossa investigação, foram encontradas escassas referências ao modo como os compositores portugueses transpunham para a música a lírica medieval. Existem alusões à sonoridade destas canções, como é o caso das “Notas explicativas” ao Concerto de Gala realizado no teatro D. Maria II, por ocasião dos centenários de 1940, que aludem a um cuidado em recriar uma ambiência sonora medieval⁴⁴. Por outro lado surgem-nos também relatos acerca da qualidade das composições. Numa notícia, no *Jornal do Comércio*, sobre um concerto promovido pela D. Ema Reis, menciona-se a interpretação de uma cantiga de amigo, caracterizando a sua autora, naturalmente num discurso jornalístico que procura exaltar as suas qualidades, apesar de ser visível uma certa estranheza na sonoridade, que não estaria acessível a um público comum:

“D. Maria Antonieta Lima Cruz⁴⁵, na peça *Cantiga de amigo*, evidenciou-se, mais uma vez, na sua forma de musicar, tôda ela com o perfume do modernismo mais avançado. É uma compositora que não escreve para o vulgo mas sim para aqueles que podem compreender os encantamentos, às vezes misteriosos, das suas frases melódicas” (Reis 1929: 161).

José Bettencourt da Câmara (1999: 31-32) menciona algumas técnicas que terão sido utilizadas pelos compositores portugueses na composição de *lied*, no piano e na

⁴⁴ *Realização de concerto de gala no Teatro D. Maria II*, Arquivo Salazar, PC-22A cx. 525, pt. 10, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1940.

⁴⁵ Maria Antonieta Lima Cruz (1900-1957) foi uma figura de relevo no estudo da história da música em Portugal. Durante a nossa investigação encontrámos referência de ter composto *Cantares de amigo* entre 1923 e 1925 (Câmara 1999: 28). No entanto, só identificámos uma cantiga com texto de Nuno Fernandes Torreol (Reis 1929).

voz, como já dissemos em I.2.2. A modernidade “moderada” revela-se numa tonalidade renovada e na redescoberta da modalidade, sendo os recursos descritos pelo autor e o último “satisfaz no compositor moderno (...) ambições diversas, como a sugestão arcaizante ou a referência à música tradicional portuguesa (1999: 32-33).

A análise por nós realizada pretende descortinar estas considerações e demonstrar, caso exista, a sua validade.

IV.3. Os compositores

Na pretensão de legitimar, o mais possível, o nosso estudo, optámos por analisar seis compositores portugueses, personalidades, em certos casos, muito distintas, com o aspecto comum de terem contribuído para o enriquecimento do repertório para canto acompanhado entre 1920 e 1960, no que concerne à lírica medieval. Por conseguinte, apresentamos um compêndio que reflecte os aspectos essenciais a reter, a propósito destes compositores, para que seja possível o seu entendimento, através da análise musical

IV.3.1. Tomás Borba (1867-) – “troveiro do canto infantil”

“o Sacerdote, o Professor, o Trovador da gente nova.” (Freitas 1968: 8)

Nasceu em Angra do Heroísmo, ilha Terceira – Açores, onde iniciou os seus estudos musicais na escola de canto da Sé Catedral, ao mesmo tempo que estudava no Seminário Episcopal. Seguiu para Lisboa em 1891, matriculando-se no Conservatório Real onde frequentou e concluiu os cursos de piano, composição e contraponto. Em Lisboa também frequentou e concluiu o Curso Superior de Letras, tendo sido aluno de Teófilo Braga. Exerceu actividade como professor, no Conservatório, nas disciplinas de Harmonia (a partir de 1900), História da Música, que introduziu e coordenou, e de Composição. De referir que em 1890 foi-lhe conferido o sacramento da ordem (Rosa 2008).

Escolhemos como subtítulo ilustrativo “troveiro do canto infantil”, uma terminologia utilizada por Frederico de Freitas num artigo sobre Tomás Borba, na revista *Panorama* (Freitas 1968: 7-20). De facto, a sua acção como pedagogo e introdutor do canto coral nas escolas, e do próprio ensino musical na escola primária, através das *Canções de Gestos*, foi o seu grande legado. “Cantar, motivar o canto no ensino das crianças e dar sentido musical (pela entoação ao ensino do solfejo, eis a primeira finalidade da aplicação dos princípios da moderna pedagogia infantil, da qual Tomás Borba foi arauto e propugnador estrénuo” (Freitas 1968: 7). A criação de canções para o ensino musical nas escolas fez com que Tomás Borba, além de educar, musicalmente, através de um novo método, longe do solfejo rezado, desse a conhecer, também, poetas portugueses com as musicalizações dos seus textos.

Tomás Borba revela agrupar-se ao movimento nacionalista, antes e durante o Estado Novo. Desempenha funções em diferentes comemorações centenárias, alturas prolíficas para os seus trabalhos de composição musical. Escreveu um *Te Deum* para os festejos do 4º centenário da descoberta do caminho marítimo para a Índia (1898), apesar de ter sido estreado um ano depois. Frederico de Freitas, segundo palavras de Luís de Freitas Branco, indica que esta obra demonstra como Tomás Borba foi um grande admirador de Wagner e:

“(…) «um dos primeiros compositores que, no século passado [XIX], compuseram nos estilos cromático e modal, o que quer dizer que a sua obra falava em Portugal a língua harmónica dos principais países culturais, num dado momento da evolução da arte dos sons»⁴⁶ (…). Na realidade o grande *Te Deum* (...) dá-nos o conhecimento de uma composição orquestral de plano wagneriano (1968: 12).

Já nos anos 20 do século XX escreve *Fado de Camilo* para comemorar o 1º centenário do nascimento de Camilo Castelo Branco. Os arranjos de composições musicais de D. João IV e dos contrapontistas portugueses do século XVIII e as reconstituições de canções medievais foram as suas contribuições para as comemorações centenárias de 1940, sendo objectos de análise no nosso estudo.

É necessário ter em conta que a formação de Tomás Borba, como compositor, é portuguesa, apesar de ser influenciado pelas correntes do seu tempo. Não obstante, a sua obra vocal é marcada por uma forte componente popular, que poderá ir de encontro às

⁴⁶ Citação de Luís de Freitas Branco. Frederico de Freitas não refere a fonte de onde a retirou.

suas definições de canção portuguesa, pelo entendimento da “canção do povo” e da sua importância na integração na “música nacional” (Rosa 2008)⁴⁷.

IV.3.2. Francisco Lacerda (1869-1934) – relações com o meio musical parisiense

Natural dos Açores, Ilha de S. Jorge, Francisco Lacerda estudou no Conservatório Real, em Lisboa, onde também leccionou entre 1891-1895. Após a obtenção de uma bolsa de estudo partiu para Paris, matriculando-se, em 1897, na *Schola Cantorum*, onde foi discípulo de Vincent d'Indy. Na sua estada em Paris também se iniciou como director de orquestra, um importante aspecto da sua vida musical, tendo tido uma carreira relevante em França (Brito e Cymbron 1992: 164).

Foi em Paris que alargou o seu horizonte artístico à música antiga, considerando Bach como «o maior músico de todos os tempo» (Câmara 1997: 22). É de salientar o facto de ter sido convidado para integrar a comissão portuguesa na Exposição Universal de Paris (1900) e para organizar a representação musical portuguesa na Exposição Ibero-Americana de Sevilha em 1929, onde apresentou um concerto-conferência sobre a canção popular portuguesa (Câmara 1997: 50). Por conseguinte, é notória a aproximação de Lacerda à questão da criação de uma canção portuguesa, apoiada na recolha de melodias populares, tendo tido uma acção directa neste domínio durante a temporada que passa nos Açores (1913-1921) efectuando recolha musical folclórica. Quando regressa a Lisboa aposta na constituição de uma orquestra, *Filarmonia de Lisboa*, que não surte o efeito desejado.

Apesar de reduzida, a sua obra torna-se num marco de relevo na música para canto e piano com *As Trovas*, algumas delas em versão orquestral, que transmitem um carácter próximo das melodias populares. Na opinião de José Bettencourt da Câmara: “(...) a orientação nacionalista, voltada para a inspiração na música tradicional portuguesa, enforma rigorosamente aquela que constitui uma das mais significativas realizações do compositor: *As Trovas* (...) representam (...) um dos momentos mais altos da história da produção portuguesa para canto e piano” (1997: 53-54).

⁴⁷ Tomás Borba, “A Canção Portuguesa”, *Eco Musical* (16-07-1912, 23/07/1912 e 1/08/1912, n.ºs 74, 75 e 76 e colocado na *Antologia A* (Textos de Tomás Borba), com o nome “Texto nº 12”, no livro de Rosa (2008: 88-94).

Representando o reflexo francês na música portuguesa (influência de Debussy) e tendo tomado contacto com o movimento de revivificação da música antiga, os últimos anos da sua vida foram marcados por um trabalho de investigação e transcrição de compositores quinhentistas e seiscentistas (Câmara 1997: 55). Estamos em crer que a sua única cantiga de amigo, composta em 1930, vem nesta sequência, que leva o compositor a experimentar o outro caminho possível para a criação de uma canção portuguesa, sem a recolha de melodias populares, mas através da recuperação de valores literários nacionais.

IV.3.3. Cláudio Carneyro (1895 – 1963) – uma paleta de sons musicais

É uma personalidade central no meio musical do Porto durante a primeira metade do século XX. Estudou violino e harmonia no Porto, tendo partido para Paris para prosseguir e aperfeiçoar os seus estudos musicais em violino e composição. No seu percurso conta-se também a passagem, como bolseiro, nos Estados Unidos da América, entre 1927-1929. Foi professor no Conservatório do Porto a partir de 1921 e director da mesma instituição entre 1955 e 1958. Em relação à sua obra musical salientam-se as composições para música instrumental (ex. piano) e vocal de câmara. Reconhece-se que acompanhou as tendências da época, tendo realizado recolhas de músicas folclóricas e, devem-se a Carneiro, as primeiras incursões no dodecafonismo em Portugal.

Fazendo parte de uma geração de músicos que viveu trancada pelas duas grandes guerras mundiais e pelo Estado Novo, Cláudio Carneiro é dos poucos casos de alguma afirmação no estrangeiro.

Frequentemente classifica-se a personalidade de Cláudio Carneiro como reservada e introvertida, reflectindo-se na sua obra musical (Pires 1965: 698). Um facto relevante para o seu entendimento tem a ver com a influência pictórica que recebia, sendo filho e irmão de pintores, logo sensível às belas-artes, o que transparece, com especial relevo nas obras para canto e piano:

“A vida de Cláudio Carneyro, no seu claro-escuro emocional, transparece, assim, na sua obra, em nuances por vezes subtis, trabalho apaixonado para o intérprete, mas crivado de dificuldades que a técnica pura não pode, só por si vencer. É o caso de tantas canções e de peças corais, em que a extrema sobriedade dos processos deixa a nu a incomparável riqueza anímica

que as envolve e faz delas tesouros de qualquer literatura musical (...). Claro-escuro de emoções, frequentemente tonalidades diversas de uma mesma cor, assimilação em sons de uma Arte pictural que lhe foi berço” (Pires 1965: 698-699).

Pelas composições sobre temas da lírica medieval percebemos o seu gosto pela redescoberta do arcaico. Encontrámos referências de autores aos seus *lieder*, nomeadamente os cantares de amigo, prezando por uma classificação de uma expressividade exacerbada e lirismo (Pires 1965).

IV.3.4. Filipe Pires (1934) – novas tendências

É natural de Lisboa e iniciou os seus estudos musicais no Conservatório Nacional, tendo sido aluno de Lúcio Mendes (piano), Artur Santos e Jorge Croner de Vasconcelos (composição). Em 1950 obteve o 1.º Prémio da Juventude Musical Portuguesa e começa a sua carreira musical como pianista. Estudou piano e composição em Hanover, com uma bolsa de estudo, regressando a Portugal, onde se dedica ao ensino de composição no Conservatório do Porto (Latino 2001).

Durante os anos 60 participou nos cursos de Verão em Darmstadt, onde estudou dodecafonismo e música electrónica em Paris. Nas suas obras musicais observa-se, no início de carreira, a combinação de estruturas tradicionais e modais, influenciadas pela estética transmitida pelos seus professores de composição, mas a partir dos anos 60 começa a estender os elementos seriais nas suas obras e a explorar qualidades tímbricas, desenvolvendo incursões na música electroacústica (anos 70) e nas tendências minimalistas, a partir dos anos 80 (Latino 2001).

As suas *Duas Cantigas de Amigo* a ter em conta para o nosso objecto de estudo são o reflexo da recepção das ideologias que caracterizavam os anos 40 do século XX, sendo que pretendemos apresentar o seu contributo no contexto da música para canto acompanhado.

IV.3.5. Frederico de Freitas (1902-1980) – o pluralismo na composição musical

Natural de Lisboa, fez a sua formação musical no Conservatório Nacional, diplomando-se em piano, violino, ciências musicais e composição. Conhecido por ser um excelente orquestrador, é frequentemente lembrado pela versatilidade e pluralismo que caracterizou a sua produção musical que caminhou por diferentes géneros: música orquestral, música de câmara, música vocal, música para teatro de revista, bailado.

“Ele foi o caso, raro entre nós, de um compositor de música erudita extraordinariamente bem sucedido no domínio da música ligeira (...). A sua produção no campo da música erudita é das mais vastas e multiformes escritas no nosso país e abarca todos os géneros, revelando um admirável saber do ofício e uma inesgotável energia criadora” (Delgado 2005: 73-74).

Considerando o contexto musical português, partindo da “década da invenção”, no final do século XIX, e da apropriação do Estado Novo pelas aspirações nacionalistas, numa fundamentação e descoberta da tradição nacional, a criação musical em Portugal, e por consequência a criação de Frederico Freitas, estava marcada pelo(a): descobrimento renovado da tradição musical rural (canção genuína); ruralidade como imagem de nação; recuperação da tradição musical erudita portuguesa (Casculo 2003: 32-33). A redescoberta dos valores do passado e relevo das tradições populares estiveram presentes em Frederico de Freitas que, ligado a espectáculos propagandísticos, que promoviam a “política do espírito”, desempenhava papéis destacados nas instituições musicais do Estado Novo. Foi subdirector da Orquestra da Emissora Nacional; foi nomeado como responsável pelas apresentações musicais no âmbito dos centenários de 1940, tendo assumido a direcção musical do Grupo de bailado Verde Gaio, grande expoente da “política do espírito” de António Ferro; conseguiu que a sua música fosse profundamente conhecida, devido ao papel da rádio e do disco e através da apropriação das suas canções, de revistas e de filmes, pelo povo (Soeiro 2003: 56).

É necessário esclarecer que, independentemente do seu posicionamento político, Frederico de Freitas foi uma personalidade de sucesso, que soube integrar os circuitos musicais da sua época, pela versatilidade e dedicação demonstradas. Exemplo disso é a obra que nos lega, que permite enquadrar, historicamente, as diferentes considerações que coexistiam no meio musical. A obra vocal que será objecto de análise aponta neste sentido, com cerca de 40 cantigas medievais musicadas e demonstrando uma

preocupação na sua “autenticidade”, ou seja, procura incluir, nos seus esboços, as fontes literárias utilizadas e atesta o conhecimento do compositor da música original das cantigas de Martin Codax. São, em certos casos, miniaturas musicais que expressam todo um contexto vivenciado pelo compositor, numa redescoberta do património literário e/ou musical medieval, podendo aludir às especificidades da música popular.

De referir a sua relação e apreço por Tomás Borba, tendo seguido a sua pedagogia enquanto professor de canto coral nos Liceus Camões e Gil Vicente em Lisboa, além do que, como já referimos, colaborou com o compositor na apresentação da reconstituição de canções medievais em 1940.

IV.3.6. Fernando Lopes-Graça (1906-1994) – a “resistência” e o nacionalismo

Nasceu em Tomar e em 1923 vem para Lisboa, onde se matricula no Conservatório Nacional e realiza o curso de composição, tendo tido como professores Adriano Meira (piano), Tomás Borba (composição) e Luís de Freitas Branco (Ciências Musicais). Ele e os outros compositores da sua geração viram-se confrontados com acontecimentos históricos que levaram a tomar atitudes, mostrando lutas ideológicas.

As suas primeiras obras revelam um modernista. Em 1931 é preso por motivos políticos. Ganhou o concurso para professor de piano no Conservatório, mas devido à sua oposição ao Estado Novo não ficou com o cargo. Mais uma vez por questões políticas é-lhe negada uma bolsa para estudar musicologia no estrangeiro. Não obstante, viveu em Paris entre 1937-1939 e frequentou o curso de musicologia na Sorbonne, nascendo o projecto da linguagem musical nacional. Pretendeu redescobrir o património musical rural, tendo realizado recolha folclórica com Michel Giacometti, recolha que não se pretendia um trabalho etnomusicológico, mas sim “salvar documentos raros em vias de extinção” (Carvalho 1988: 8) Por sua vez, no final dos anos 30, com o interesse pela música tradicional portuguesa, na sua própria acepção nacionalista, longe das ideologias do Estado Novo, surgem as primeiras harmonizações de canções populares (Carvalho 2006: 75). A sua utilização da música tradicional pode ser observada em duas vertentes: na descoberta do povo na sua essência, não como inferior e num desejo de intervir, como se observou nas *Canções Heróicas*.

De acordo com Manuel Pedro Ferreira as questões em torno do realismo na obra de Lopes-Graça podem ser tematizadas se considerarmos que este realismo se traduz na incorporação na obra musical de elementos que vinculem a vivência social (2005b: 40).

Desenvolve um trabalho de relevo no que concerne à publicação de livros com temática musical, que começa por volta dos anos 40. Através do seu carácter vinculativo na comunicação/divulgação funda uma sociedade de concertos nos anos 40, Sonata, com o objectivo promover concertos de música moderna e também cria o Coro da Academia dos Amadores de Música, que pretende apresentar a música do seu tempo, através da prática coral e também:

“(...) pretendia estabelecer [comunicação] com um público essencialmente formado por operários, camponeses, estudante e intelectuais no campo democrático, anti-fascista: tratava-se de congregar o povo, dar-lhe consciência da sua força, da sua identidade, através de uma música que lhe pertencia e ao mesmo tempo fora redescoberta para ele (...)” (Carvalho 1988: 10).

A partir de meados dos anos 50 observa-se uma viragem na composição de Lopes-Graça, um “reajustamento da sua trajectória artística” (Carvalho 1988: 32), passando de obras baseadas em melodias folclóricas, que seguia a estética de Béla Bartók e Kodály, para a afirmação de um novo estilo, que explora, “a partir do *Canto de amor e morte* para quarteto de arcos e piano (...) o desenvolvimento de potencialidades formais-expressivas (...) proporcionadas pela transgressão do sistema tonal e agora acentuadas pela construção intervalar (...)” (Carvalho 2006: 78).

Indo do lirismo medieval até à poesia de Mário Césariny ou Eugénio de Andrade, as décadas de 50 e 60 são prolíficas na composição de música vocal.

Se compararmos Lopes-Graça com outra figura da sua geração, Frederico de Freitas, damos conta das diferenças entre eles e no modo como a carreira de um compositor poderia variar, perante uma aceitação/resignação às iniciativas de instrumentalização política e numa perspectiva de resistência ao regime.

V. ANÁLISE MUSICAL

A análise musical apresentada pretende responder aos propósitos deste estudo, permitindo estruturar os métodos encontrados pelos compositores para exprimirem o sentido das cantigas medievais. Partindo de uma divisão, relativa às diferentes gerações de compositores, no *lied* em Portugal, sugerida por José Bettencourt da Câmara (1999), optámos por incluir nomes destas gerações, tentando obter uma abrangência cronológica, que nos permitisse identificar e caracterizar diferentes fases. Elaborando a nossa própria síntese considerámos quatro percursos, na análise musical elaborada, com as seguintes personalidades, não obedecendo unicamente a critérios cronológicos, abordando diferenças estilísticas:

- ❑ 1.^a Fase, período que abrange as primeiras décadas do século XX (influência da música popular; litúrgica) – Tomás Borba
- ❑ 2.^a Fase, décadas de 20 de 30 (influência francesa) – Francisco de Lacerda e Cláudio Carneiro
- ❑ 3.^a Fase, compreende o final da década de 40 (estruturas composicionais transmitidas por via do ensino) – Filipe Pires
- ❑ 4.^a Fase, anos 60 (complexidade composicional do género) - Frederico de Freitas e Fernando Lopes-Graça

Por outro lado, na escolha das *cantigas*, tentou-se, quando possível, escolher poemas que fossem comuns a diferentes compositores. Os casos que levantaram mais problemas foram Tomás Borba e Frederico de Freitas por possuírem um grande número de composições deste tipo no seu repertório. Contudo, durante a análise foi constatada a referência a um concerto, realizado durante as comemorações centenárias de 1940, em que se fizeram recriações de sete cantigas medievais, sob a autoria de Tomás Borba. Neste sentido, achámos que teria todo o interesse perceber a visão do compositor para uma situação específica e a este *corpus* acrescentámos as duas cantigas que Tomás Borba editou nas suas obras pedagógicas, de modo a compreender também esta dimensão didáctica. No caso de Frederico de Freitas, tentámos ir de encontro à organização criada pelo compositor no agrupamento das cantigas; foram seleccionadas nove, existindo poemas que também foram musicados por outros compositores. Em

relação a Francisco Lacerda só foi analisada uma cantiga, por ser a única referência da lírica medieval no *corpus* das suas composições. Para Cláudio Carneiro as seis canções do autor que correspondem à temática em questão foram estudadas. Fernando Lopes-Graça compôs *Nove Cantigas de Amigo*, para canto e piano, no entanto, sujeitou-as a uma arranjo para agrupamento de câmara uns anos mais tarde. Não obstante, teremos como objectivo verificar as composições para canto e piano. Por fim Filipe Pires não levantou quaisquer questões adicionais, pois possui somente *Duas cantigas de amigo*.

Começaremos por fazer uma caracterização da cantiga, em relação ao texto, identificando-a, bem como a sua fonte literária. Na fase seguinte perceberemos de que modo o texto se relaciona com a musicalização efectuada, quer na sua estrutura formal, quer nos aspectos métricos e silábicos e no modo como ilustra, ou não, o sentido poético. A função do acompanhamento e a sua ligação com o canto será observada, além dos aspectos singulares que cada composição possui.

Serão colocadas as referências que dizem respeito aos cancioneiros, antologias onde se encontram as cantigas e, em certos casos, edições críticas. Sendo assim, utilizar-se-ão as seguintes legendas:

CA I – Cancioneiro da Ajuda (edição de Carolina Michaëlis, vol. I)

CA II – Cancioneiro da Ajuda (edição de Carolina Michaëlis, vol. II)

B – Cancioneiro da Biblioteca Nacional

V – Cancioneiro da Vaticana (edição de Teófilo Braga)

Nunes, *Cantigas d'amigo* – Nunes, José Joaquim, *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, vol. II (texto).

Nunes, *Chrestomatia* – Nunes, José Joaquim, *Crestomatia Arcaica Excertos da Literatura Portuguesa – desde o mais antigo que se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical*, 2.^a edição, 1921.

Nunes, *Florilégio* – Nunes, José Joaquim, *Florilégio da literatura portuguesa arcaica*, 1932

Lapa – Lapa, Manuel Rodrigues, *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses*.

PV – Pergaminho Vindel

As indicações que colocamos sobre a autoria do texto da cantiga, bem como o título da peça musical são indicadas da mesma forma que aparecem nas partituras musicais.

V.1. *As cantigas de Tomás Borba*

1.

Título da peça: Leda me ande eu!

Autor do poema: Nuno F. Torneol

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1912 (data de edição)

Instrumentação: Voz e piano

Impresso: *O canto coral nas escolas – I. Canções a uma voz*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1912.

*Levade amigo que dormides a manhãs frias*⁴⁸

<i>Levade amigo! Que dormides as manhãs frias!</i>	13'	a
<i>Todas-las aves do mundo de amor diziam</i>	12'	a
<i>Leda me ande eu!</i>	4	B
<i>Levade amigo! Que dormides frias manhãs.</i>	13'	c
<i>Todas-las aves do mundo de amor cantavam</i>	12'	c
<i>Leda me ande eu!</i>	4	B
<i>Do meu amor e do vosso emmentariam...</i>	12'	a
<i>Vós que tolheste os ramos em que se iam.</i>	12'	a
<i>Leda me ande eu!</i>	4	B
<i>Do meu amor e do vosso hi emmentavam...</i>	12'	c
<i>Vós que tolheste os ramos em que pousavam</i>	12'	c
<i>Leda me ande eu!</i>	4	B
<i>Vós que tolheste os ramos em que se iam,</i>	12'	a
<i>E lhe secastes as fontes em que bebiam!</i>	12'	a
<i>Leda me ande eu!</i>	4	B
<i>Vós que tolheste os ramos em que pousavam</i>	12'	c
<i>E lhe secastes as fontes em que se banhavam</i>	12'	c

⁴⁸ O texto não se encontra totalmente de acordo com as edições existentes à data de composição, o que leva a crer que o próprio compositor o terá alterado, eliminando, por exemplo, apóstrofes, pois o objectivo desta cantiga era ser uma obra didáctica para canto coral, fazendo todo o sentido que a recepção do texto fosse mais de acordo ao português moderno. Não obstante, o texto assemelha-se à edição de Teófilo Braga.

Cantiga composta por 8 *coplas alternas*, com refrão e paralelística. No entanto, a versão musical só comporta as seis 6 *coplas* que transcrevemos e que não correspondem à ordem original do texto, ou seja, as estrofes 3 e 4 são, efectivamente 5 e 6 no texto original e as 5 e 6 equivalem às *coplas* 7 e 8. Deste modo, Tomás Borba omite as *coplas* 2 e 3, podendo tratar-se de um erro ou de uma opção deliberada do autor. Neste poema, apesar de omitidas duas *coplas*, existe uma exortação da donzela ao amigo, recordando momentos de felicidade deste amor (*coplas* 1 e 2). No entanto, a partir da *copla* 3 começa a notar-se uma ironização deste amor que acabou. As *aves* estão associadas ao sentimento amoroso, representando a liberdade, após um compromisso de amor.

Salientamos que, musicalmente, esta cantiga foi pensada para integrar as aulas de canto coral nas escolas até ao ensino secundário, neste caso integrada nas compilações de canções a uma voz. Obedecendo ao paralelismo texto, a sua forma é estrófica, estando os dísticos organizados em conjunto e depois existe o destaque no refrão, com a indicação de andamento *Devagar*, em oposição ao *Apressado* dos dísticos. O âmbito da voz vai de dó3 a dó4. Ambiente caracteristicamente modal, no 1.º modo transposto para Fá. O acompanhamento pianístico suporta a melodia, harmonizando-a. O clímax da cantiga dá-se no meio do segundo verso de cada *copla*, preparando-se o motivo melódico ascendente de fá a dó, havendo logo de seguida uma descida que atinge a 8.^a e prepara a entrada do refrão. De referir que o acompanhamento do piano reforça o motivo descendente até dó. A aplicação do texto à melodia é silábica e as acentuações musicais reflectem as acentuações do texto. A julgar pela ironia presente no texto, o compositor também transporta esta acção para o contexto musical, por exemplo no refrão, que corresponde aos dois últimos compassos, com o andamento *Devagar* a exprimir uma alegria irónica.

Presenciamos a aplicação didáctica das composições de cantigas medievais, que corresponde ao seu entroncamento formal, não apresentando dificuldades de execução, mas não deixa de ser relevante, pois há uma intenção, na sua composição, de corresponder a noções do modalismo e representar o sentido irónico do poema.

2.

Título da peça: Ai Deus, val!

Autor do poema: D. Afonso Sanches

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1912 (data de edição)

Instrumentação: Voz e piano

Impresso: *Escola Musical III*, Lisboa, Valentim de Carvalho, 1912.

*Dizia la fremosinha*⁴⁹

<i>Dizia la fremosinha:</i>	7'	a
<i>Ai Deus val!</i>	3	B
<i>Como estou de amor ferida,</i>	7'	a
<i>Ai Deus val!</i>	3	B
<i>Dizia la bem talhada:</i>	7'	b
<i>Ai Deus val,</i>	3	B
<i>Como estou de amor coitada,</i>	7'	b
<i>Ai Deus val!</i>	3	B
<i>Como estou de amor ferida</i>	7'	a
<i>Ai Deus val,</i>	3	B
<i>Non vem o que bem queria,</i>	7'	a
<i>Ai Deus val!</i>	3	B
<i>Como estou de amor coitada,</i>	7'	b
<i>Ai Deus val,</i>	3	B
<i>Nom vem o que muito amava</i>	7'	b
<i>Ai Deus val!</i>	3	B

B784 V368

Cantiga composta por 4 *coplas alternas*, com refrão e paralelística, sendo os versos heptassílabos. Podemos dividi-la, na sua semântica, em duas secções, correspondendo a 1.^a às duas primeiras *coplas*, onde há o relato da tristeza da moça, por

⁴⁹ O texto não se encontra totalmente de acordo com as edições existentes à data de composição, o que leva a crer que o próprio compositor o terá alterado, eliminando, por exemplo, apóstrofes, pois o objectivo desta cantiga era ser uma obra didáctica, fazendo todo o sentido que a recepção do texto fosse mais de acordo ao português moderno. Não obstante, o texto assemelha-se à edição de Teófilo Braga.

um desgosto de amor e a 2.^a às duas últimas *coplas*, em que é a própria donzela que narra a sua coita de amor.

Tal como a cantiga anterior, também esta foi composta para integrar uma obra pedagógica de Tomás Borba, *Escola Musical III*, para a I, II e III classes. Com a indicação de *Vagaroso*, a aplicação do texto à música obedece a um critério estrófico, numa organização de verso/refrão+verso/refrão, ou seja, a primeira frase melódica apresenta-se com o seu primeiro refrão numa característica suspensiva, enquanto na segunda frase melódica o refrão da cantiga já se figura numa noção conclusiva. Apesar do acompanhamento ser realizado numa progressão V⁷ do V (si – fá#) para o V – I, em mi, há um apontamento sonoro neste acorde final em fá#, na possibilidade de se enfatizar um arcaísmo. Esta cantiga possui características modais sobre mi. Tal como na obra anterior o acompanhamento pianístico suporta a melodia, duplicando-a, num reforço, tendo em conta o seu objectivo prático e harmoniza-a.

A aplicação do texto à melodia é silábica e as acentuações musicais reflectem as acentuações do texto. Há uma certa aplicação da *coita* de amor na abordagem musical, pelo andamento escolhido e frases melódicas organizadas por grau conjunto, sendo que os maiores intervalos melódicos encontram-se no refrão, que obedece a um intervalo descendente (4.^a e 5.^a, no caso do 2.º refrão), seguido por um movimento de 2.^a maior.

Apesar desta aplicação didáctica às cantigas medievais não apresentar dificuldades acrescidas de execução, dado o seu propósito, oferece, em forma de miniatura, algumas das soluções que Tomás Borba encontrou para representar uma sonoridade medieval e de certo modo arcaizante.

3.

Título da peça: Bem entendi, meu amigo

Autor do poema: D. Deniz

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (meio-soprano) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, 2 baixos (cordofones, um deles possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

*Bem entendi meu amigo*⁵⁰

<i>Bem entendi, meu amigo,</i>	7'	a
<i>que mui gran pesar houvestes</i>	7'	b
<i>quando falar non podestes</i>	7'	b
<i>vós noutro dia comigo,</i>	7'	a
<i>mais certo seede, amigo,</i>	7'	a
<i>que non foi o vosso pesar</i>	8	C
<i>que se ao meu pudesse iguar.</i>	8	C

<i>Mui bem soube eu por verdade</i>	7'	d
<i>que erades tam coitado</i>	7'	e
<i>que não havia recado,</i>	7'	e
<i>mais, amigo, a cá tornade:</i>	7'	d
<i>sabede bem, por verdade</i>	7'	d
<i>que non foi o vosso pesar,</i>	8	C
<i>que se ao meu pudesse iguar.</i>	8	C

<i>Bem soube, amigo, por certo</i>	7'	f
<i>que o pesar daquele dia</i>	7'	g
<i>vosso, que par não havia,</i>	7'	g
<i>mas porem foi encoberto,</i>	7'	f
<i>e por tal sede vós certo</i>	7'	f
<i>que non foi o vosso pesar</i>	8	C
<i>que se ao meu pudesse iguar.</i>	8	C

<i>Ca o meu não se pode osmar,</i>	7	c
<i>nem eu non o pude negar.</i>	7	c

B553 V156 Nunes, *Cantigas d'amigo* 4

Cantiga formada por 3 *coplas singulares*, com versos heptassílabos, refrão e finda. A moça compreende que o seu amigo esteja a sofrer por amor, mas o sofrimento dela não se compara com o dele.

⁵⁰ No texto notam-se diferenças em relação às edições críticas existentes, podendo ser adaptações do compositor. Existe, no espólio de Tomás Borba, uma compilação de alguns textos por ele utilizados, onde consta *Bem entendi amigo*. No entanto, a primeira *copla* não condiz com o texto que está escrito nas partituras (2.º verso está *cuidado* em vez de *pesar*). Pelo facto das partituras não conterem a totalidade do texto, assumindo-se o seu conteúdo pelo estrofismo musical, optámos por reproduzir o poema que se encontra na compilação de textos, com excepção da 2.º verso da primeira *copla*, o refrão e a *finda*, por não coincidir com a resolução na partitura. Semelhante a Nunes (*Cantigas d'amigo*).

Esta recriação musical insere-se no conjunto de 7 cantigas compostas com o objectivo de reconstituírem uma sonoridade medieval e serem apresentadas aquando as comemorações centenárias de 1940. Apesar de no programa ser referido que esta cantiga foi interpretada por uma só cantora (meio-soprano), a partitura que possuímos, com a indicação n.º 1, que corresponde à ordem pela qual foi apresentada no concerto, deixa-nos em crer que a *finda* da cantiga terá sido executada por dois cantores. Salientamos que utilizámos duas versões de partitura para as análises musicais destas 7 cantigas, pois a instrumentação por vezes está incompleta, na partitura de conjunto, sendo mais acessível uma compreensão através da sua redução. Deste modo, sempre que fizermos referência a determinadas secções, haverá uma distinção nas versões, sendo V1 a redução para piano e voz e V2 a partitura com a instrumentação e voz. Após a leitura das notas explicativas do concerto em questão, denotámos a utilização de instrumentos musicais que imprimissem uma determinada *cor local* à sonoridade pretendida. De salientar que a partitura com o conjunto instrumental encontra-se extremamente incompleta, pelo que as nossas alusões estilísticas serão reconduzidas para V1.

Nesta 1.^a cantiga, que integrou as reconstituições medievais, Tomás Borba faz uma aplicação estrófica do poema na música, sendo a *finda* realizada com o mesmo motivo melódico do refrão da cantiga. A instrumentação tem apenas um efeito de coloração tímbrica, no sentido em que não reproduz nenhum material exclusivo, fazendo apenas uma harmonização da melodia. A canção está abundantemente impregnada com sonoridades que lembram melodias populares, quer pelo seu esquema melódico, traduzindo especificidades modais da música popular, quer pelo desenvolvimento rítmico em 6/8, com uma enfatização de uma harmonização em 3^{as}, que culmina, antes do refrão, ou seja, no 5.º verso das *coplas*, num uníssono. Em V2 a variação entre os dois baixos dá-se ao nível da 8.^a, pois raramente o 1.º baixo ultrapassa, no seu limite de âmbito inferior, si1, o que teria a ver, certamente, com a especificidade tímbrica/organológica deste baixo mais agudo.

4.

Título da peça: Levantou-se a velida

Autor do poema: D. Deniz

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (barítono) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

*Levantou-se a velida*⁵¹

<i>Levantou-se a velida,</i>	6'	a
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>E vai lavar camisas</i>	6'	a
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>Vai las lavar alva.</i>	5'	B
<i>Levantou-se a louçana,</i>	6'	d
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>E vai lavar delgadas</i>	6'	d
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>Vai las lavar alva.</i>	5'	B
<i>E vai lavar camisas</i>	6'	a
<i>Levantou-se alva;</i>	4'	B
<i>O vento las desvia</i>	6'	a
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>Vai las lavar alva.</i>	5'	B
<i>E vai lavar delgadas</i>	6'	d
<i>Levantou-se alva;</i>	4'	B
<i>O vento las levava</i>	6'	d
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>Vai las lavar alva.</i>	5'	B
<i>O vento las desvia;</i>	6'	a
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>Meteu-se alva em ira</i>	6'	a
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>Vai las lavar alva.</i>	5'	B

⁵¹ Texto alterado em relação a Nunes (*Cantigas de amigo*) na colocação de vogal em vez dos apóstrofes (*levantou-s'* e *meteu-s'*) e na palavra louçana (*louçãa*) que está escrita como em Nunes (*Chrestomatia*). Não obstante na sua totalidade está mais de acordo com a primeira edição referida.

<i>O vento las levava;</i>	6'	d
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>Meteu-se alva em sanha</i>	6'	d
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>Vai las lavar alva.</i>	5'	B

B569 V172 Nunes, *Cantigas de amigo* 20

Cantiga composta por 6 *coplas alternas*, paralelística, com refrão de 3 versos, dos quais o 1.º se encontra inserido entre os versos da *copla*. Neste poema a palavra *alva* é o nódulo semântico do texto (palavra chave, palavra-rima, palavra-fónica, coexistindo, deste modo, três sentidos para 1.º verso do refrão: levantou-se a [donzela] branca; levantou-se pura; levantou-se ao amanhecer (Gonçalves e Ramos 1992: 295). Fazendo uma divisão semântica, as duas primeiras *coplas* representam o acordar da moça, numa manhã branca, lavando camisas no rio, para as tornar brancas como a madrugada; a 3.ª e 4.ª *coplas* reforçam o sentido anterior, levando a crer que o trabalho da moça é uma contrariedade, dado que o seu amigo não apareceu; por fim as últimas duas *coplas* apresentam uma tempestade que *leva* as camisas que a moça lavou, sendo a natureza, neste caso, o espelho da alma do eu lírico.

Na sua estrutura musical esta cantiga comporta uma introdução instrumental, de dois compassos, que faz um enquadramento tonal. Temos, de seguida, a secção A (comp. 3-10, V1), com a aplicação da primeira estrofe do poema e depois B (comp. 11 até final) com a 2.ª *copla*. Neste sentido, observamos que não existe uma aplicação estrófica, mas sim *coplas* ímpares com a secção A e pares com B. Não obstante, o refrão partilha características, sendo que o seu segundo verso (*Vai las lavar alva*) é igual em A e B. O acompanhamento instrumental encontra-se, mais uma vez, numa posição dependente em relação à voz, existindo um acompanhamento à colcheia contínuo. Em relação ao âmbito vocal atingimos uma 8.ª e uma 2.ª (si2-ré3). O compasso escolhido por Borba foi novamente 6/8 e o andamento *pouco apressado*.

É interessante verificar que apesar desta cantiga reflectir as contrariedades de uma donzela, Tomás Borba escolheu uma voz feminina para narrar este ambiente.

5.

Título da peça: Em que andades cuidando

Autor do poema: Fernão Froyas

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (soprano e tenor) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

Amigo, preguntar-vos-ei

- Amigo, preguntar-vos-ei	8	a
Em que andades cuidando	7'	b
Pois que andades chorando	7'	b
- Mia senhora eu vo lo direi	8	a
Hei amor, e quem amor's há	8	c
Mal que lhe pez, de cuida há.	8	c

B 806 V390 Nunes, *Cantigas d'Amigo* 218 Nunes, *Chrestomatia* 343

Cantiga com uma *copla* com 6 versos, octossílabos e heptassílabos (2.º e 3.º versos). Consiste num diálogo pelo que faremos uma divisão de 3+3 versos, na primeira secção a donzela pergunta porque chora o amigo e na segunda parte este responde-lhe, justificando que ainda que lhe custe continua a amar.

Tomás Borba partilha esta nossa divisão, aliada ao facto da cantiga ser interpretada em diálogo (soprano e tenor). Começando com uma introdução instrumental de quatro compassos, com a indicação *pouco apressado*, segue-se a entrada do soprano que apresenta os primeiros três versos do poema, até ao compasso 11 (secção A), que termina numa entoação interrogativa, apoiada por harmonia ao V (em dó). A sua melodia é ondulante, num âmbito entre sol³ e mi⁴. Na resposta do tenor (3 últimos versos do poema, comp. 8-19, secção B) há uma ornamentação melódica em *há* (comp. 19) a lembrar ornatos simbólicos com uma especificidade histórica. O compositor opta por reintroduzir as secção A e B, do soprano e tenor, havendo uma conclusão, coda (últimos 4 compassos), onde Tomás Borba recupera o texto *e quem amor's há mal que lhe pez, de cuidar há*, dando-lhe um carácter de *finda*, que é interpretado pelos dois cantores.

Existe uma diferença no acompanhamento instrumental da secção A e B, sendo que em A, há um maior dinamismo na sua acção, ao passo que em B torna-se ambíguo e de certo modo mais rígido, exprimindo a partida do amigo. Apesar de existirem funções tonais (V-I) o desenvolvimento desta cantiga é caracteristicamente modal, lembrando uma sonoridade de música litúrgica, não esquecendo as convenções que existiam nesta época de que a música trovadoresca teria, sobretudo, influências sacras. Pretendendo, este concerto, ser uma *recriação* de música medieval, seria natural que se utilizassem os arquétipos que estavam definidos nos estudos musicológicos da época.

6.

Título da peça: Os amores ei

Autor do poema: Pero Meogo

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (soprano e meio-soprano) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

Digades filha, mia filha velida

- Digades filha, mia filha velida	10'	a
por que tardastes na fontana fria?	10'	a
- Os amores hei.	5	B

- Digades filha, mia filha louçana,	10'	b
por que tardastes na fria fontana?	10'	b
- Os amores hei.	5	B

Tardei, mia madre, na fontana fria,	10'	a
cervos do monte a água volviã.	10'	a
Os amores hei.	5	B

Tardei, mia madre, na fria fontana,	10'	b
cervos do monte volviã a água.	10'	b
Os amores hei.	5	B

- <i>Mentir, mia filha, mentir por amigo,</i>	10'	a
<i>nunca vi cervo que volvesse o rio.</i>	10'	a
- <i>Os amores hei.</i>	5	B
- <i>Mentir, mia filha, mentir por amado,</i>	10'	b
<i>nunca vi cervo que volvesse o alto;</i>	10'	b
- <i>Os amores hei.</i>	5	B
B1192 V797 Nunes, <i>Cantigas d'amigo</i> 419	Nunes, <i>Chrestomatia</i> 343	

Cantiga formada por 6 *coplas alternas*, versos decassílabos e paralelismo com *leixa-prem*. Neste diálogo entre a donzela e a sua *madre*, a jovem demora-se na fonte e perante as questões da sua mãe sobre o seu atraso, justifica a demora pelos veados que atravessavam o rio. A *madre* vê que a filha lhe está a mentir, sabendo que a mesma se demorou na fonte porque estava com o amigo. Poderemos interpretar que, sendo o refrão a resposta à demora da moça, da 1.^a à 5.^a *coplas* este será uma espécie de à parte, sugerindo que a filha se recusa dizer a verdade à *madre*, revelada no final da cantiga. Deste modo a nossa divisão semântica do poema assenta em 3 secções, sendo a primeira composta pela 1.^a e 2.^a *coplas*, quando a *madre* questiona a demora da filha, a segunda secção abarca as *coplas* 3 e 4, altura em que a filha mente à *madre*, inventando uma desculpa para a sua demora e por fim a 3.^a parte, onde a *madre* não se deixa enganar pela mentira da filha.

Mais uma vez existe uma noção cénica com a interpretação dialogada desta cantiga (meio-soprano, *madre* e soprano, *filha*). Por conseguinte, a secção A corresponde à *madre* (comp. 2-5, V1), repetindo com a mesma melodia o texto da 2.^a *copla*, sendo o refrão da cantiga (comp. 5-7, V1) interpretado pela *filha* e a parte B diz respeito à resposta da *filha* (comp. 8-12). Apesar de não haver indicação estamos em crer que as duas últimas *coplas* do poema, que se referem à *madre* são interpretadas como a secção A. É de notar que existe diferença dos andamentos nas duas secções, estando A caracterizada por *Devagar* e a resposta da filha, que é um pouco agitada, por ser uma mentira, em *mais apressado*. O tratamento do texto é silábico, excepção feita ao refrão com melisma em *hei*.

7.

Título da peça: Ai mi Senhor, assim moira eu

Autor do poema: Pai Soares de Taveiros

Género: Cantiga de amor

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (tenor) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

Como morreu quem nunca bem

<i>Como morreu quem nunca bem</i>	8	a
<i>Houve da que ele mais amou</i>	8	b
<i>E quem viu quanto recebeu</i>	8	b
<i>E dela foi morto por en</i>	8	a
<i>Ai mia senhora, assim moiro⁵² eu</i>	8	C

<i>Como morreu quem nunca foi amar</i>	8	d
<i>quem lhe quis bem fazer</i>	8	e
<i>E se quem lhe fez Deyz ver</i>	8	e
<i>De que foi morto com pesar:</i>	8	d
<i>Ai mia senhora, assim moiro eu</i>	8	C

<i>Como homem que ensandeceu</i>	8	c
<i>Senhora, com pesar que viu</i>	8	f
<i>E não foi ledó nem dormiu</i>	8	f
<i>Depois, mia senhora, e morreu:</i>	8	c
<i>Ai mia senhora, assim moiro eu</i>	8	C

<i>Como morreu quem amou tal</i>	8	g
<i>Dona que nunca lhe fez bem</i>	8	a
<i>E quem a viu levar a quem</i>	8	a
<i>A não valia, nem a val:</i>	8	g
<i>Ai mia senhora, assim moiro eu</i>	8	C

CA I 35 B15 Nunes, *Chrestomatia* 226-227

Cantiga com 4 *coplas singulares* e refrão. O trovador morre sofrendo por saber que a sua *senhora* está a ser amada por quem não a merecia. Do ponto de vista musical a divisão desta cantiga é estrófica, num andamento *pouco apressado*, que induz o

⁵² Alteração na colocação da palavra na partitura em relação ao texto escrito na compilação de Tomás Borba (*moir'*).

sofrimento do trovador. O âmbito vocal está entre ré³ e sol⁴ (escrito na partitura). Há uma introdução instrumental de 3 compassos que apresenta uma polarização a ré, num sentido modal (I modo). Transmitindo a angústia do sujeito lírico do poema o andamento escolhido para ilustrar este ambiente foi *pouco apressado*. Mais uma vez o acompanhamento instrumental se apresenta como um suporte da voz, à colcheia.

8.

Título da peça: O meu amigo na Guarda

Autor do poema: D. Sancho I (?)

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (tenor) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

Ai eu coitada como vivo en gran cuidado

<i>Ai eu coitada como vivo en gram cuidado</i>	12'	a
<i>por meu amigo que hei alongado</i>	10'	a
<i>muito me tarda</i>	4'	B
<i>o meu amigo na Guarda</i>	7'	B

<i>Ai eu coitada, como vivo em gram desejo</i>	12'	c
<i>por meu amigo que tarda e nom vejo!</i>	10'	c
<i>muito me tarda</i>	4'	B
<i>o meu amigo na Guarda.</i>	7'	B

B456 Nunes, *Cantigas d'amigo* 512 Nunes, *Chrestomatia* 349

Cantiga composta por 2 *coplas singulares*, com refrão e paralelística. A moça apresenta o seu sofrimento, enquanto espera, desesperadamente, o seu amigo.

As duas *coplas* do texto são tratadas musicalmente de uma forma estrófica, havendo uma introdução instrumental de dois compassos. Quando a voz entra há um movimento arpejado do acompanhamento, dando a noção de movimento (comp. 3-7), mas também uma contemplação da tristeza e depois há uma paralisação a partir da metade do 2.º verso (*que hei alongado...*), sendo que os elementos que caracterizavam

o movimento são omitidos, existindo uma noção temporal do atraso do amigo. Num andamento *vagaroso*, esta canção tem como pólos na sua harmonia ré, dó e sib, estando no I modo (ré). O âmbito vocal abrange uma 8.^a e uma 4.^a (ré3 a sol4).

9.

Título da peça: Ai fremosinha

Autor do poema: Bernal de Bonaval

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30 (estreia a 11 de Junho de 1940)

Instrumentação: Voz (meio-soprano e barítono) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

Ai fremosinha

- Ai fremosinha se bem ajades 9' a

longe de vila, quem esperades? 9' a

- Vim atender meu amigo. 7' B

- Ai fremosinha, se grado edes, 9' b

longe de vila, quem atendedes? 9' b

- Vim atender meu amigo. 7' B

- Longe de vila, quem asperades? 9' a

- Dir-vo-lo-ei eu, pois me preguntades: 9' a

Vim atender meu amigo. 7' B

- Longe de vila, quem atendedes? 9' b

- Dir-vo-lo-ei eu, pois non sabedes: 9' b

Vim atender meu amigo. 7' B

B1137 V728 Nunes, *Cantigas d'amigo* 350 Nunes, *Chrestomatia* 385

Cantiga formada por 4 *coplas alternas* e paralelismo em *leixa-prem*. Neste diálogo pergunta-se à moça por quem ela espera, ao que responde *Vim atender meu amigo*.

A solução de representação cénica do diálogo entre dois cantores (meio-soprano e barítono) foi adoptada novamente por Tomás Borba nesta cantiga. Há uma introdução instrumental de três compassos que nos coloca no I modo, transposto para sol, entrando, de seguida a voz (barítono) que questiona a moça, sendo a interrogação suportada num acorde sobre ré, induzindo a questão. Segue-se a resposta da voz feminina (comp. 8) que resolve a sol em *amigo*. Tendo em conta o diálogo do poema e sendo a sua aplicação musical estrófica salienta-se que na 3.^a e 4.^a *coplas*, apesar de não existir indicação na partitura, o barítono só canta o primeiro versos, pois os restantes são narrados pela moça.

10.

Título da peça: Ai Deus e u é

Autor do poema: D. Deniz

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: Final da década de 30⁵³

Instrumentação: Voz (soprano e barítono) com acompanhamento de 2 flautas, cítara, harpa, baixo (cordofone, possivelmente trombeta marina) e adufe.

Manuscrito: Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo: Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5).

Ai flores do verde pino

<i>Ai flores, ai flores do verde pino,</i>	10'	a
<i>Se sabedes novas do meu amigo!</i>	10'	a
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
 <i>Ai flores, ai flores do verde ramo,</i>	10'	b
<i>Se sabedes novas do meu amado?</i>	10'	b
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
 <i>Se sabedes novas do meu amigo,</i>	10'	a
<i>Aquel' que mentiu do que pôs comigo?</i>	10'	a

⁵³ A ver pela instrumentação escolhida e pelo facto do texto desta cantiga integrar a compilação de textos, que Tomás realizou, das peças interpretadas no concerto de gala no Teatro D. Maria II em Junho de 1940, por ocasião das comemorações centenárias, deixa-nos em crer que terá sido composta com o mesmo propósito, podendo não ter sido seleccionada para figurar no programa ou ter servido como um número extra-programa, dado que.

<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Se sabedes novas do meu amado,</i>	10'	b
<i>Aquel' que mentiu do que me há jurado?</i>	10'	b
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Vós me preguntades pelo vosso amigo</i>	10'	a
<i>E eu bem vos digo que é sano e vivo.</i>	10'	a
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Vós me preguntades pelo vosso amado</i>	11'	b
<i>E eu bem vos digo que é vivo e sano.</i>	11'	b
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
<i>E eu bem vos digo que é sano e vivo</i>	11'	a
<i>E será vosco ante o prazo sabido.</i>	11'	a
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B
<i>- E eu bem vos digo que é vivo e sano</i>	11'	b
<i>E será vosco ante o prazo passado.</i>	11'	b
<i>Ai Deus, e u é?</i>	5	B

B568 V171 Nunes, *Cantigas d'amigo* 19 Nunes, *Chrestomatia* 367

Cantiga de amigo, dialogada, paralelística, com 8 *coplas alternas*; a estrutura métrica e paralelística (tal como a temática) divide o texto em 2 partes (*coplas* I a IV), os versos são decassílabos e na 2.^a parte (V a VIII) são hendecassílabos. Neste poema a moça interpela as flores (vocativo) pela demora do seu amigo, pedindo-lhes que lhe indiquem onde ele está (*Ai Deus, e u é*), existindo um paralelismo semântico na sua forma. A natureza personificada assume um papel de confidente da moça perante a saudade do seu amigo.

Tomás Borba escreve algumas considerações sobre esta cantiga e aponta indicações para a sua interpretação, num documento que se encontra apenso à partitura e que passamos a citar:

“É um dos mais reconhecidos cantares de amigo de El-Rei D. Denis que decorre num diálogo muito simples entre certa dama apaixonada pelo noivo ausente e um trovador que lhe

responde com fidalga cortezia. Vestem à época, empunhando cada um deles a clássica lira trovadoresca.

A dama canta desolada e triste as quatro estrofes que se seguem (quatro primeiras *coplas*).

O coro repete constantemente [o] estribilho, com gestos condolentes e afectuosos. O trovador responde à apaixonada dama na mesma toada e modos contristados.”

O compositor não faz uma interpretação correcta da cantiga, pois o diálogo ocorre entre a moça e um elemento natural. No entanto, esta interpretação poderá estar condicionada ao modo como queria que fosse executada, ou seja, num diálogo entre uma voz feminina e masculina, existindo um coro⁵⁴, que funciona como eco da interrogação *Ai Deus, e u é?*

Seguindo o mesmo modelo das cantigas anteriores, inicia-se com uma introdução instrumental de 4 compassos, entrando a voz feminina, num intervalo melódico de 6.^a ascendente (*Ai flo-*). O compositor divide o texto em 4+4, ou seja, as quatro primeiras *coplas* são executadas com uma mesma melodia (comp. 5-16) e as *coplas* 5 a 8, elemento natural, representado por uma voz masculina, utilizam outra melodia, que será uma secção B (comp. 17-28). O coro funciona como eco do refrão, enfatizando a dúvida da donzela, que não sabe onde está o seu amigo. Dadas as características e o decorrer melódico e das progressões harmónicas numa sequência modal, observa-se a utilização da passagem ré – lá, como enfatização de uma cadência à dominante que ilustra a indagação do refrão.

Pelas recriações de cantigas observadas em Tomás Borba foi possível obter a percepção de que o compositor tinha sobre estas cantigas, com a sua influência litúrgica e do modalismo, podendo ser também reflexo a sua prática musical enquanto sacerdote. Por outro lado, houve casos de uma incrementação de música popular. A simplicidade observada na composição destas cantigas poderá ter a ver com o sentido de ir de encontro ao medievalismo e à sonoridade que se pensava existir na época. Além disso, a escolha de uma instrumentação com particularidades tímbricas que imprimisse um remontar a uma sonoridade antiga torna-se na roupagem essencial com que as suas

⁵⁴ Caso esta cantiga tenha sido interpretada, como extra-programa, no concerto de 11 de Junho de 1940, os restantes cantores, que não os solistas, poderão ter representado o Coro. Esta aceção faz sentido, na medida em que funciona num esquema semelhante ao final de um acto de ópera, ou seja, com todas as personagens em palco, culminando e terminando a acção.

composições são apresentadas, havendo também, aquando a sua execução, uma grande preocupação cénica.

V.2. A cantiga de Francisco Lacerda

Título da peça: *Cantiga de amigo*

Autor do poema: Pedro Gonçalves de Portocarreiro

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1930

Instrumentação: Voz e piano

Impresso: Lacerda, Francisco de, Jorge *Obras para Canto e Piano*, Colecção “Fontes Musicais Açorianas”, Volume I, Prefácio e Fixação do Texto Musical: José Bettencourt da Câmara, Governo Regional dos Açores, 1996

Meu amigo quando s'ia

<i>Meu amigo, quando s'ia,</i>	7'	a
<i>Perguntei se viria.</i>	6'	a
<i>Disse m'el virei mui cedo.</i>	7'	b
<i>De tardar mais ca soía,</i>	7'	a
<i>Madre, ei eu mui gran medo.</i>	7'	b

B919 V506 Nunes, *Cantigas d'amigo* 261

Cantiga com uma *copla* de 5 versos heptassílabos. No poema a moça, pela ausência do amigo, questiona-o sobre demora que ele terá. Apesar da resposta ter sido *virei cedo*, há, por parte da donzela um pressentimento de que ele se atrasará, acabando por expor os seus receios à *madre*. Apesar da sua reduzida dimensão, o poema pode ser dividido em três secções, cabendo a primeira aos dois versos iniciais (clarificação da acção), a segunda ao 3º verso, que, sendo a resposta do amigo assinala uma divisão semântica do poema e a terceira secção corresponde aos dois últimos versos.

Do ponto de vista musical Lacerda não compartilha esta divisão na sua forma. *Cantiga de amigo*, em Mib, começa com uma introdução pianística de oito compassos, seguida da secção A, que comporta os dois primeiros versos (compassos 9-17), a parte B, que apesar de ter afinidades motívicas com A, reflecte o 3.º e 4.º versos e considera-se uma nova secção (comp. 18-27) e por fim uma Coda com o último verso da cantiga (comp. 28-33). Ao passo que na estrutura poética os dois últimos versos compõem uma secção, Lacerda encara o último verso como um segmento independente, numa conclusão sofredora à condição do sujeito poético.

O piano, na introdução, apresenta o conteúdo musical que estará presente na secção A, com a voz. Esta exposição, caracteristicamente indeterminada na sua tonalidade, pela ausência da referência tonal, e o restante tratamento pianístico são resolvidos a quatro vozes, assistindo-se a reforços harmónicos de uma quinta nota, como se fosse um segundo soprano. Observamos uma mutação colorística, no desenvolvimento da simplicidade melódica, assinalada pela permanência de sol, nota pedal e ao mesmo tempo um retardo contínuo do 6.º grau da dominante, resolvido e desenvolvido a partir do terceiro tempo do quinto compasso. A resolução tonal a mi bemol ocorre apenas no final da secção.

A voz entra no compasso 9, secção A, repercutindo a melodia já apresentada anteriormente pelo piano. Lacerda realiza uma primeira investida do conteúdo melódico a ser apresentado (comp. 9-10) com o mote do 1.º verso do poema, acabando por o reapresentar e desenvolver o verso posterior (comp. 11-14). Os dois versos são organizados numa tensão ascendente (sol3 – ré4) e descendente (ré4 – sol3), respectivamente, sendo este movimento abandonado pela voz no compasso 14 e continuado pelo acompanhamento pianístico (sol3-sib2). Na parte B, o material motivico é reapresentado, apesar de desfigurado, utilizando a mesma técnica da anterior, não obstante, a apresentação desenvolverá uma função melódica ascendente, sendo que em vez de se iniciar em sol, começa em sib, o que conduz ao clímax, agora é fá (*cedo*). Na segunda parte da secção B o ritmo é distendido, previamente preparado pelo acompanhamento, culminando num *rallentando*. Toda esta secção é marcada pela alteração de ré para réb, indiciando a sua dramatização, pela transformação do pólo da dominante maior para dominante menor. Em vez de haver uma resolução à tónica é-nos apresentado o desfecho numa 7.ª da dominante. A obra resolverá na tónica, com a aplicação de uma terceira secção, lenta, que continua o ambiente rítmico preparado pelo piano aquando o *rallentando* (comp. 26-28), com o último verso do poema. Encontra-se, melodicamente, num âmbito mais grave do que a restante peça, demarcado pela subida ascendente (dó3-sol3) que caracteriza o *mui gran medo* da donzela.

Dada a formação de Francisco Lacerda, tal como noutras obras vocais (ex. *Trovas*) é visível a influência do romantismo francês (*mélodie*).

V.3. As cantigas de Cláudio Carneiro

1.

Título do ciclo ou colectânea: *Do meu quadrante: Iluminuras*: op. 17, nº6

Título da peça: A Ribeirinha

Autor do poema: Dom Sancho I

Número de ordem no ciclo: 11

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1926 Outubro

Instrumentação: Voz média e piano

Depósito do manuscrito: Espólio musical de Cláudio Carneiro – Biblioteca Pública Municipal do Porto. Arquivo de música escrita da RTP.

Ay eu coitada como vivo en gran cuidado

Ay eu coitada como vivo en gran cuidado 12' a

por meu amigo que hei alongado 10' a

muito me tarda 4' B

o meu amigo na Guarda 7' B

CA II p. 593

Esta cantiga foi analisada em Tomás Borba (ver V.1, n.º 8). Cláudio Carneiro omite a 2.^a *copla* do poema, na sua composição musical.

A integração desta recriação musical da cantiga “Ay eu coitada”, no ciclo *Do meu quadrante: Iluminuras*, de Cláudio Carneiro, faz todo o sentido, na medida em que estamos perante uma miniatura musical, *iluminura*, que pretende retratar a simplicidade da lírica medieval. Carneiro faz uma alternância constante, nesta cantiga, entre os compassos 5/8 e 3/8, num andamento *allegro*. As primeiras células apresentadas pelo piano (anacruse e compasso 1 até suspensão) representa o pequeno motivo que se repete constantemente na obra. Estamos em sol maior e a melodia do canto é composta por 5 sons, que são utilizados insistentemente da mesma forma até ao final da cantiga (mi3, sol3, lá3, si3, ré4), como é possível observar logo nos primeiros dois compassos. O acompanhamento do piano demarca-se por um movimento perpétuo em fusas, desde intervalos de 3.^a, 4.^a e 5.^a na mão direita e o baixo é feito à marcação de colcheia. A partir do compasso 9 (*muito me tarda*) o acompanhamento passa a ser homofónico. Quando a estrofe é repetida é sujeita a um *ritenuto* em *Ay eu coitada como vivo* (comp.

13-14) e começa a existir uma desfragmentação da melodia até ao final da canção, que termina com *ay eu* (mi, sol). Com uma reduzida utilização de meios, Carneiro consegue imprimir diferenças nos contrastes rítmicos dados pelas acentuações no piano que assume um papel, não como mero artifício da voz, mas com funções colorísticas que alteram o sentido de toda a canção.

Há uma nítida diferença entre esta composição e a que analisámos em Tomás Borba, onde o acompanhamento não tinha uma função específica. Nesta cantiga Carneiro reproduz as técnicas da canção, *Lied*, cultivadas na Europa, transpondo-os para um domínio que pretendia recriar a lírica medieval, havendo a clara aceção da sua simplicidade e por isso mesmo, através de uma redução de meios musicais estamos a ir de encontro a uma representação moderna desta poesia.

2.

Título do ciclo ou colectânea: *Do meu quadrante: Illuminuras*: op. 17, nº6

Título da peça: Cantar d'amigo

Autor do poema: Dom Denis

Número de ordem no ciclo: 12

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1926 Natal

Instrumentação: Voz média e piano

Depósito do manuscrito: Espólio musical de Cláudio Carneiro – Biblioteca Pública Municipal do Porto. Arquivo de música escrita da RTP.

*Ay flores! Ay flores do verde pyno*⁵⁵

<i>Ay flores! ai flores do verde pyno,</i>	10'	a
<i>Se sabedes novas do meu amigo!</i>	10'	a
<i>Ay Deos, e hu é?</i>	5	B
<i>Ay flores, ai flores do verde ramo,</i>	10'	b
<i>Se sabedes novas do meu amado?</i>	10'	b
<i>Ay Deos, e hu é?</i>	5	B
<i>Se sabedes novas do meu amigo,</i>	10'	a
<i>Aquel que mentiu do que pôs comigo?</i>	10'	a

⁵⁵ Utilizada versão V171, com alteração na palavra *Deos*, em V171 escreve-se *Deus*.

<i>Ay Deos, e hu é?</i>	5	B
<i>Se sabedes novas do meu amado,</i>	10'	b
<i>Aquel que mentiu do que m' há jurado?</i>	10'	b
<i>Ay Deos, e hu é?</i>	5	B

B568 V171

A cantiga em questão já foi musicada em Tomás Borba (V.1, n.º 10). Na sua versão musical, Cláudio Carneiro omite as últimas 4 *coplas*, que correspondem à 2.^a secção do poema. Este é dos poemas mais recorrentes nas criações musicais originais, quer na música erudita, como no domínio popular.

Existe a omissão de 4 *coplas* do poema original nesta composição musical. Deste modo, há, por parte de Cláudio Carneiro a aplicação de um falso estrofismo na solução musical encontrada, isto é, o compositor utiliza duas melodias distintas, sendo que a primeira se reserva às duas *coplas* e a outra à 3.^a e 4.^a *coplas*, apesar de, no contexto integral do poema, estarem ligadas, por representarem a moça a confidenciar a sua inquietude, por não saber do amigo, à natureza, sua confidente. De qualquer há, por parte do compositor, a consciência historicizante de representar formas musicais afins da música medieval, apesar de o fazer de uma maneira criativa, não se confinando à estrutura da paralelística da cantiga.

Neste *Lied* há uma alternância cíclica entre os compassos 4/4, 6/4 e 5/4. O tratamento musical de Carneyro vai de encontro ao movimento cíclico do poema, demarcado pela alternância dos elementos móveis (ex. *verde pino, verde ramo*). A textura musical da cantiga identifica-se pela perpetuidade do acompanhamento pianístico composto por um movimento ondulatório de duas notas à semicolcheia, iniciando-se por ré-mi, passando por dó-ré até si-dó no final do 1º refrão da cantiga (comp. 5), voltando às mesmas notas iniciais. A este movimento são anexadas acentuações de duas notas (na segunda semicolcheia no primeiro e quarto tempos e na primeira semicolcheia no segundo e terceiro tempos). Este segundo efeito dá uma noção irregular ao trémulo perpétuo. Também no que respeita à métrica observa-se uma variação cíclica entre 4/4, 6/4 e 5/4. No que respeita à melodia, nesta primeira secção, que poderemos denominar de A (comp. 3-10), antecedida de uma pequena introdução pianística que reflecte a perpetuidade que se vai encontrar no acompanhamento, há uma grande marcação rítmica, sendo o seu tratamento silábico.

Na segunda parte da cantiga (comp. 11-16) continua a haver, no acompanhamento, um movimento ondulatório, numa oitava abaixo, sendo este agora demarcado por acordes homofónicos sincopados, continuando a definir uma noção de instabilidade. Por conseguinte, se por um lado o compositor transmite uma ideia de inconstância, através da utilização das entradas em contratempo e da variação métrica de 4/4, 6/4 e 5/4, por outro lado oferece-nos uma noção repetitiva, com o efeito de trémulo, bem como por uma utilização sequencial da variação dos compassos, indo de encontro à noção estrutural repetitiva da cantiga de amigo. O refrão, *Ay Deos, e hu é?* é o elo comum entre as duas secções da cantiga, por manter a mesma melodia, que possui características afins ao dramatismo da interrogação, pelo alteração do ré, que só é sustentado, nesta aplicação no refrão.

3.

Título do ciclo ou colectânea: *Cantares*: op. 28, nº 4

Título da peça: Cantar d'amigo

Autor do poema: Pedr'Eannez Solaz

Número de ordem no ciclo: 2

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1931 Setembro

Instrumentação: Voz média e piano

Manuscrito: Espólio musical de Cláudio Carneiro – Biblioteca Pública Municipal do Porto

*Eu, velida, non dormia*⁵⁶

<i>Eu velida, non, dormia</i>	7'	a
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
<i>e meu amigo venia,</i>	7'	a
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
 <i>Non dormia e cuydava</i>	 7'	 c
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
<i>e meu amigo chegava</i>	7'	c
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
 <i>E meu amigo venia</i>	 7'	 a

⁵⁶ Versão de Nunes *Chrestomatia*

<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
<i>e d'amor tan ben dizia</i>	7'	a
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
 <i>E meu amigo chegava</i>	 7'	 c
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B
<i>e d'amor tan ben cantava</i>	7'	c
<i>ailálilá, ailálilá</i>	8	B

B829 V415 Nunes *Chrestomatia* 356

Esta cantiga possui 8 *coplas alternas*, com refrão e paralelística, apesar da versão musical em questão só conter as quatro primeiras estrofes. A donzela não dorme enquanto pensa no seu amigo ausente. É de referir que o refrão desta cantiga (*ailalilá*) tem, na sua versão original, outra escrita (*lelia doura*).

A composição desta cantiga é feita sob a aplicação de uma escala de tons inteiros, quer na linha vocal, quer no acompanhamento pianístico:



Há, novamente, uma aplicação de um estrofismo que não se aplica a todas as estrofes, mas faz-se pela divisão do poema em 2+2, estando numa primeira secção as duas primeiras *coplas* (comp. 3-14) e à parte B compreendem as estrofes 3 e 4. No acompanhamento pianístico, a introdução de 2 compassos apresenta o movimento que estará presente durante toda a canção. Quando a voz começa a apresentar o texto da cantiga, a mão esquerda possui um movimento contínuo e a mão direita tem homofonia em tríades, separadas as duas notas mais agudas a tempo e a mais grave a contratempo. Geralmente, no acompanhamento, observam-se acordes de quatro notas (7.^a).

Tal como na cantiga anterior é através do refrão da cantiga, que o compositor une as duas secções da cantiga. Ao contrário de outros compositores Carneiro aborda os refrões da cantiga, na sua essência, com a utilização da mesma melodia.

4.

Título do ciclo ou colectânea: *Cantares*: op. 28, n.º 4

Título da peça: Cantar d'amigo

Autor do poema: Lourenço jognar

Número de ordem no ciclo: 3

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1931 Outubro

Instrumentação: Voz média e piano⁵⁷

Manuscrito: Sim

Depósito: Espólio musical de Cláudio Carneiro – Biblioteca Pública Municipal do Porto

*Amiga, des que meu amigo vi*⁵⁸

<i>Amiga, des que meu amigo vi,</i>	10	a
<i>el por mi morr', e eu ando des y</i>	10	a
<i>namorada.</i>	3'	B

<i>Des que o vi, primeyro lhe faley</i>	10	c
<i>el por mi morre, e eu d'el fiquey</i>	10	c
<i>namorada.</i>	3'	B

<i>Des que nos vimos, assi nos aven:</i>	10	d
<i>el por mi morr', e eu ando por en</i>	10	d
<i>namorada.</i>	3'	B

<i>Des que nos vimos, vede'-lo que faz:</i>	10	e
<i>el por mi morre(e), e eu and'assaz</i>	10	e
<i>namorada.</i>	3'	B

V869 Nunes *Chrestomatia* 329

O poema tem 4 *coplas singulares*, versos decassílabos e refrão. A moça confia à sua *amiga* que desde que conheceu o amigo ficaram enamorados um pelo outro.

Cláudio Carneiro faz uma aplicação do texto à música dividindo-o a meio, ou seja, considera as *coplas* 1 e 2, repetindo a melodias nas *coplas* 3 e 4. O acompanhamento do piano lembra a escrita para cordofone dedilhado, sendo, desde a

⁵⁷ Existe um arranjo para voz média e dois pianos, datado de 1961.

⁵⁸ Texto retirado de Nunes, *Chrestomatia*

introdução, arpejado sob a dominante, se considerarmos a tonalidade de sib menor. Sobre este acompanhamento arpejado desenvolve-se a linha melódica da voz que funciona num arco, com clímax em *vi*, na nota fá4 (comp. 4), descendo até *namorada*, mi3 (comp. 8). O refrão (*namorada*) não tem um grande destaque, como nos exemplos que vimos anteriormente. Na apresentação da 2.^a *copla* há também um movimento ondulatório da melodia, mas com uma tendência para se afirmar num âmbito mais grave (ex. *faley*, comp. 10, nota sol3), culminando no refrão, nunca se abandonando o acompanhamento que continua, por mais dois compassos em *molto ritardando*.

Existe uma adaptação desta cantiga para dois pianos, sendo o 2.º piano uma cópia do acompanhamento da versão para voz e piano e o 1.º piano contém a melodia harmonizada homofonicamente. De referir que Cláudio Carneiro assinalou também, na parte do 2.º piano, a possível utilização da harpa, além do que também existe a indicação, pelo autor, de uma possível variante, deste arranjo para 2 pianos, para instrumentos de arco e harpa. Notamos, deste modo, o interesse do compositor em explorar diferentes qualidades tímbricas para esta composição que, apesar de ter uma melodia considerada pela sua simplicidade, consegue ser envolvida pelo acompanhamento dedilhado, perpétuo do piano.

5.

Título do ciclo ou colectânea: *Cantares*: op. 28, nº 4

Título da peça: Cantar d'amigo

Autor do poema: Martin de Grijó

Número de ordem no ciclo: 4

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1931 Setembro

Instrumentação: Voz média e piano

Manuscrito: Espólio musical de Cláudio Carneiro – Biblioteca Pública Municipal do Porto

*A do muy bom parecer*⁵⁹

<i>A do muy bom parecer</i>	7	a
<i>Mandou lo aduffe tanger:</i>	8	a
<i>louçana, d'amores moyr'eu</i>	8	B

⁵⁹ Poema retirado de Nunes *Chrestomatia*

<i>A do muy bom semelhar</i>	7	c
<i>Mandou lo aduffe ssõar:</i>	8	c
<i>louçana, d'amores moyr'eu</i>	8	B
 <i>Mandou lo aduffe tanger</i>	8	a
<i>e non lhi davan lezer:</i>	7	a
<i>louçana, d'amores moyr'eu</i>	8	B
 <i>Mandou lo aduffe ssõar</i>	8	c
<i>e non lhi davan vagar</i>	7	c
<i>louçana, d'amores moyr'eu</i>	8	B
B1227 V883 Nunes <i>Chrestomatia</i> 351-352		

Cantiga com 4 *coplas alternas*, versos heptassílabos e refrão. Neste poema há a indicação da amiga pedir para tocarem o *aduffe*, aquando o refrão. Do ponto de vista musical há uma aplicação melódica estrófica para todas as *coplas*, apesar de na 3.^a e 4.^a *coplas* haver uma pequena alteração com a adição de mais uma nota à melodia, devido à diferença na versificação, como é possível observar no poema acima transcrito.

O acompanhamento pianístico é perpétuo e independente da voz, com excepção do 1.º compasso. Toda o acompanhamento da cantiga segue o modelo que está presente na introdução, no 2.º compasso. Há uma especificidade rítmica que indicia uma representação do *aduffe*.

A melodia desenvolve-se em torno de seis sons: sib, dób, ré, mib, fá# e sol, atingindo o seu clímax no refrão da cantiga, mais concretamente em *moyr'eu*, comp. 5. Esta *iluminura* musical, mais uma vez, pela sua simplicidade melódica e redução de meios musicais, pretende representar características arcaizantes, envoltas numa roupagem moderna.

6.

Título do ciclo ou colectânea: [Velhos Cantares⁶⁰] – 1933-1942

Título da peça: Cantiga d'amor

Autor do poema: Fernan Fernandez Cogominho

Número de ordem no ciclo: 4

Género: Cantiga de amor

⁶⁰ Título extraído da capa do autógrafo

Data de composição: 1934 Março

Instrumentação: Voz média e piano

Manuscrito: Espólio musical de Cláudio Carneiro – Biblioteca Pública Municipal do Porto

*Ay, mha senhor, lume dos olhos meus*⁶¹

<i>Ay, mha senhor, lume dos olhos meus!</i>	10	a
<i>hu vos non vir, dizede-mj, por Deus,</i>	10	a
<i>que farey eu, que vos sempre amej?</i>	10	B
<i>Pois m'assi vi, hu vos veio, morrer</i>	10	c
<i>hu vos non vir, dizede-m' ãa ren,</i>	10	c
<i>que farey eu, que vos sempre amej?</i>	10	B
<i>Eu, que nunca outren soubi servir</i>	10	d
<i>se non, senhor, vós, e, hu vos non vir</i>	10	d
<i>que farey eu, que vos sempre amej?</i>	10	B

CA I 421 Nunes *Chrestomatia* 245-246

Esta cantiga tem 3 *coplas singulares*, versos decassílabos e refrão. O trovador demonstra o seu amor e incapacidade perante a possibilidade de perder a amada. Tem um tratamento musical estrófico.

O acompanhamento pianístico da cantiga assume-se como uma espécie de recitativo à melodia. Os dois primeiros compassos repetem-se, iniciando-se no acorde de ré menor, com 7.^a agregada, sendo apresentado o 1.º verso do poema pela voz (num movimento ondulatório ascendente de lá3 até fá4 e descendente até sol3), depois o acorde move-se paralelamente para fá, na segunda metade do 2.º compasso e a 7.^a desce numa quilatara de duas, por grau conjunto até dó, que corresponde à 7.^a do primeiro acorde. Segue o 2.º verso da *copla*, com a voz e depois há novamente o mesmo acorde em fá, mas que progride paralelamente para mi, onde o refrão da cantiga, sob uma caracterização ascendente, é apresentado, voltando-se ao acorde inicial e repetindo-se a primeira metade do refrão (*que farey eu*) uma 2.^a abaixo. Para finalizar a cantiga é colocado o acorde relativo menor de ré (sib), fazendo a voz a última secção do refrão num motivo descendente (*que vos sempre amej*).

⁶¹ Poema retirado de Nunes *Chrestomatia*

V.4. *As cantigas de Filipe Pires*

1.

Título do ciclo ou colectânea: *Duas cantigas de amigo*

Título da peça: Ai madre moiro d'amor

Autor do poema: D.Dinis

Número de ordem no ciclo: 1

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1949

Instrumentação: Voz e piano

Impresso: Pires, Filipe, *Duas Cantigas de Amigo, Duas Redondilhas - Canto e Piano*, Porto, Fermata Editora, 2002.

*Non chegou madr'o meu amigo*⁶²

<i>Non chegou, madr', o meu amigo,</i>	8'	a
<i>e oj' est o prazo saído!</i>	8'	a
<i>ai, madre, moiro d'amor!</i>	7	B

<i>Non chegou, madr', o meu amado</i>	8'	c
<i>E oj' est o prazo passado!</i>	8'	c
<i>ai, madre, moiro d'amor!</i>	7	B

<i>E oj' est o prazo saído!</i>	8'	a
<i>Por que mentiu o desmido?</i>	8'	a
<i>ai, madre, moiro d'amor!</i>	7	B

<i>E oj' est o prazo passado!</i>	8'	c
<i>Por que mentiu o perjurado?</i>	8'	c
<i>ai, madre, moiro d'amor!</i>	7	B

<i>Por que mentiu o desmentido</i>	8'	a
<i>pesa-mi, pois per si é falido.</i>	9'	a
<i>ai, madre, moiro d'amor!</i>	7	B

<i>Por que mentiu o perjurado</i>	8'	c
-----------------------------------	----	---

⁶² Texto retirado de Nunes *Cantigas d'amigo*.

pesa mi, pois per si é falido. 9' c
ai, madre, moiro d'amor! 7 B

B566 V169 Nunes *Cantigas d'amigo* 17 Nunes *Chrestomatia* 378-379

Esta cantiga é constituída por 6 *coplas alternas*, versos octossílabos, refrão e paralelística, com *leixa-prem*. Numa divisão da sua semântica podemos estabelecer 3 secções, de duas *coplas*. Na primeira parte, a moça revela à *madre* que o seu amigo não chegou, estando atrasado em relação ao *prazo* e interroga-se se ele lhe terá mentido (2.^a secção), a moça acaba por se resignar perante a possibilidade dele lhe ter mentido, sofrendo *d'amor*.

A inclusão das cantigas de Filipe Pires no nosso estudo, apesar da sua composição ter sido realizada num contexto académico, tem como objectivo observar técnicas composicionais e a ligação do jovem compositor às correntes estilísticas da época.

Na sua divisão estrutural esta cantiga tem uma introdução pianística e três secções. A introdução do piano enquadra o esquema rítmico que se encontrará em toda a canção, caracterizando um ambiente inerte, impressionista. A secção A (comp. 6-25) inicia-se com a entrada da voz que apresenta a 1.^a *copla*, havendo uma enfatização do 2.º verso e depois o refrão. Ainda nesta secção há a exposição da 2.^a estrofe do poema, com ligeiras diferenças melódicas, em relação à 1.^a, mas seguindo o mesmo esquema, mas em *meio-forte*, já que antes a indicação da dinâmica era *piano*. Na secção B (comp. 34-43) são apresentadas estrofes 3 e 4, apresentando o refrão um ritmo mais estendido em comparação com a secção A. Há um interlúdio do piano, com acordes de sonoridade e voltamos ao *Tempo I*, com A', pois existe uma alteração, se em A estávamos em si menor, agora temos a mesma configuração melódica em dó menor, com a aplicação da 5.^a e 6.^a estrofes e determinadas alterações melódicas devido a diferenças na versificação nos segundos versos das *coplas* 5 e 6.

2.

Título do ciclo ou colectânea: *Duas cantigas de amigo*

Título da peça: Ai eu coitada

Autor do poema: D.Dinis

Número de ordem no ciclo: 2

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1949

Instrumentação: Voz e piano

Impresso: Pires, Filipe, *Duas Cantigas de Amigo, Duas Redondilhas - Canto e Piano*, Porto, Fermata Editora, 2002.

*Ai eu coitada como vivo em gran cuidado*⁶³

Ai eu coitada como vivo em gran cuidado 12' a

por meu amigo que ei alongado! 10' a

Muito me tarda 4' B

o meu amigo na Guarda 7' B

Ai eu coitada, como vivo em gran desejo 12' c

por meu amigo que tarda e non vejo! 10' c

Muito me tarda 4' B

o meu amigo na Guarda. 7' B

B456 Nunes *Cantigas d'amigo* 512 Nunes *Chrestomatia* 349

Esta cantiga já foi analisada em Tomás Borba (V.1, n.º 8) e Cláudio Carneiro (V.3, n.º 1).

Há uma aplicação estrófica do texto da cantiga na música, estamos em fá# menor. A introdução do piano (comp. 1-5) mostra o conteúdo motivico a ser utilizado em toda a cantiga, sendo um acompanhamento a 4 vozes: soprano a colcheias, contralto a semicolcheias, tenor e baixo, normalmente, sujeitos a marcações ao nível do tempo. Há uma polarização entre fá e dó. O texto tem um tratamento silábico e o refrão da cantiga é demarcada da restante *copla*, através de um *poco ritenuto*, um alargamento do tenor e do baixo e de uma variação no soprano e contralto.

Esta cantiga vem na sequência da anterior com uma aplicação dos modelos composicionais que eram transmitidos nos conservatórios de música, denotando, sobretudo, influências do impressionismo francês.

⁶³ Poema retirado de Nunes *Cantigas d'amigo*.

V.5. *As cantigas de Frederico de Freitas*

1.

Título da peça: Ai Louçana, in *6 Canções Trovadorescas*, n.º 1

Autor do poema: D. Denis

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 20/02/1962

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Edição do autor, *6 Canções Trovadorescas*.

Espólio musical de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

*Bon dia vi, amigo*⁶⁴

<i>Bon dia vi, amigo,</i>	6'	a
<i>pois seu mandad'ey migo,</i>	6'	a
<i>ay louçana.</i>	3'	B

<i>Bon dia vi amado,</i>	6'	b
<i>pois migu'ey seu mandado,</i>	6'	b
<i>louçana.</i>	2'	B

<i>Pois seu mandad'ey migo,</i>	6'	a
<i>rogu'eu a Deus e digo,</i>	6'	a
<i>ay louçana.</i>	3'	B

<i>Rogu'eu a Deus e digo</i>	6'	b
<i>por aquel meu amigo,</i>	6'	b
<i>louçana.</i>	2'	B

<i>Por aquel meu amigo,</i>	6'	a
<i>que o veja comigo,</i>	6'	a
<i>ay louçana.</i>	3'	B

<i>Por aquel namorado,</i>	6'	b
<i>que fosse já chegado,</i>	6'	b
<i>louçana.</i>	2'	B

V168 Nunes *Cantigas d'amigo* 16

⁶⁴ Frederico de Freitas utiliza a versão textual da edição crítica de Nunes (*Cantigas d'amigo*), com duas alterações: acrescenta o vocativo *ay* ao refrão em algumas *coplas* e escreve *louçana* em vez de *louçãa*.

Cantiga formada por 8 *coplas alternas*. O texto acima transcrito só contém 6 estrofes, pois foram as escolhidas por Frederico de Freitas, que não respeitou a ordem do poema, omitindo a *copla* 4 do poema original, ficando a 5 a equivaler à estrofe 4, e também a 6, passando, neste caso, as *coplas* 7 e 8 a 5 e 6 nesta adaptação. O eu lírico recorda o seu amado nas primeiras duas *coplas*, pedindo a Deus (3.^a e 4.^a *coplas*) para que ele regresse (5.^a e 6.^a *coplas*).

Na sua divisão temos uma introdução pianística de 3 compassos, a secção A (comp. 4-9), que corresponde à primeira *copla* do texto e a parte B, onde se enquadra a *copla* 2. Deste modo, a aplicação do texto à música é realizada a cada duas *coplas*.

O compositor dá-nos a indicação de que a cantiga deve ser interpretada *In tempo pastoral*, existindo, logo aquando a introdução, a noção de uma carácter dançável, a lembrar uma siciliana, pelo seu motivo rítmico, que será, posteriormente tomado pela voz, ao passo que o acompanhamento marcará a matriz desta célula rítmica, através de semínima e colcheia. A entrada da melodia, na secção A, é ilustrada por um intervalo de 4.^a ascendente, havendo um tratamento silábico do texto, com excepção das suas acentuações métricas, que são marcadas pela célula rítmica que esteve presente no agrupamento, ao estilo siciliana. A secção B mantém as particularidades melódicas observadas em A. O refrão da cantiga tem um tratamento especial, por parte de Frederico de Freitas, nas duas secções, sendo que nas *coplas* ímpares foi acrescentada o vocativo *ay*. É no refrão que a melodia tem um tratamento melismático e harmónico destacado, iniciando-se sob um acorde de 7.^a da sensível em Mib. Enquanto no primeiro refrão a 7.^a da sensível surge como transição para Mib, no 2.^o refrão existe um progressão da 7.^a para Mib, Láb, com uma resolução para um acorde final sobre sol, ornamentado com a célula rítmica siciliana (Láb, sol, fá – sol).

2.

Título da peça: ... E desde entom sempre penei, in *6 Canções Trovadorescas*, n.º 2

Autor do poema: Pedro Solaz

Género: Cantiga de amor

Data de composição: 15/02/1962

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Edição do autor, *6 Canções Trovadorescas*.

Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

*A que entr'as amenas*⁶⁵

<i>A que vi entr'as amenas,</i>	7'	a
<i>Deus!, como parece bem!</i>	7	b
<i>Eu mirei-la das arenas</i>	7'	a
<i>des y penado me tem!</i>	7	b
<i>Eu das arenas la mirei,</i>	8	C
<i>e des entom sempre penei. Ah!</i>	8	C

<i>A que vi ontr'as amenas,</i>	7'	a
<i>Deus!, com'á bom semelhar!</i>	7	b
<i>Eu mirei-la das arenas</i>	7'	a
<i>des entom sempre penei</i>	7	b
<i>Eu das arenas la mirei,</i>	8	C
<i>e des entom sempre penei. Ah!</i>	8	C

<i>Se a nom viss'aquel dia,</i>	7'	d
<i>que se fizera de mim!</i>	7	e
<i>Mais quis Deus entam e vi-a:</i>	7'	d
<i>nunca tam fremosa vi!</i>	7	e
<i>Eu das arenas la mirei,</i>	8	C
<i>e des entom sempre penei. Ah!</i>	8	C

CA 283 Nunes, *Florilégio* 20

Cantiga composta por 4 *coplas doblas*, apesar de na versão musical ser omitida a última estrofe. O trovador reflecte a sua condição de não conseguir deixar de pensar na amada desde o dia que a viu, sofrendo de amor.

O compositor indica, como andamento da cantiga, *Allegretto*. Observamos uma aplicação estrófica do poema à música, existindo uma secção, que culmina com o refrão da cantiga e que é repetida. Com excepção do refrão, esta canção caracteriza-se pelo confronto de dois ambientes (a cada dois compassos), um primeiro mecanizado, pelas entradas a tempo da mão esquerda e a contratempo da mão direita, numa sequência de I-V, em dó (comp. 3-4), culminando num VI que será o mote para o outro ambiente com arpejos de tercinas, iniciando-se sobre lá menor (comp.5). Na repetição desta contraposição de ambientes (comp. 7-8) a sequência é realizada numa alternância de VI-V em dó.

⁶⁵ Frederico de Freitas acrescenta a interjeição *Ah*, no final do refrão.

O tratamento do texto é silábico e há, na oposição dos dois ambientes mencionados, uma enfatização do 2.º verso de cada *copla*. É de salientar que a palavra *Deus*, no início do 2.º verso das estrofes 1 e 2, é tratada como pertencente ao verso anterior. É no refrão (comp. 11-16) que se atinge o clímax na amplitude vocal (fá#4), existindo um tratamento melismático em *mirei*, *penei* e na interjeição *ah!*, que foi uma adenda do compositor, numa intenção de ecoar o sofrimento do trovador.

3.

Título da peça: Par Deus mia madre irei, in *6 Canções Trovadorescas*, n.º 2

Autor do poema: João Camanês

Género: Cantiga de amigo (dialogada)

Data de composição: 15/02/1962

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Edição do autor, *6 Canções Trovadorescas*.

Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

Se eu mia filha, for

- Se eu, mia filha, for	6	a
voss'amigo ver,	6	b
porque morre d'amor	6	a
e nom pode viver,	6	b
iredes comigo?	6	C
- Par Deus mia madre irei.	6	D

- Pois vos quer tam gram bem	6	e
que nom pode guarir,	6	f
dizede-m'una rem	6	e
pois eu lá quero ir,	6	f
iredes comigo?	6	C
- Par Deus mia madre irei.	6	D

- Sempre lh'eu coita vi	6	g
por vós e morre, ai	6	h
filha, pois eu vou	6	g
e mig'outrem não vai,	6	h
iredes comigo?	6	C

Cantigas com 3 *coplas singulares* e refrão, versos hexassílabos. A madre pergunta se a filha irá com ela ver o amigo que sofre de amor, *Par Deus mia madre irei*.

Na sua organização musical esta canção é estrófica, partindo de uma introdução pianística de dois compassos, com arpejos ascendentes, existindo acentuações obtidas através da execução de duas notas simultâneas ao intervalo de 2.^a maior, culminando num acorde, em suspensão, sobre ré, com mi agregado. Na entrada da melodia, com a aplicação do texto, observamos mais uma vez, como primeiro intervalo melódico, uma 4.^a ascendente. Havendo um tratamento silábico do texto, o acompanhamento tem um um baixo activo, com uma harmonização mais estática da mão direita. Ao chegarmos ao refrão observamos o clímax da cantiga, onde a voz tem um tratamento melismático, sobre *madre*, de carácter virtuosístico em ondulações, ao jeito de cadência improvisada, culminando num arco ascendente até si⁴ e descendo, posteriormente, resolvendo a ré. A alteração presenciada no tratamento do refrão relaciona-se com o facto de estarmos perante um diálogo entre *madre* e *filha*, sendo que há, no tratamento musical uma transposição da interrogação da *madre*, através de passagens harmónicas de cariz suapensiva, no refrão temos a resposta da *filha*, que revela a sua inquietude incessante e o desejo ver o seu amigo, expressada pelos melismas.

4.

Título da peça: Leda m'and'eu, in *6 Canções Trovadorescas*, n.º 4

Autor do poema: Nuno F. Torneol

Género: Cantiga de amigo

Data de composição:

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Edição do autor, *6 Canções Trovadorescas*.

Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

Levade amigo que dormides a manhas frias

<i>Levad' amigo que dormides as manhas frias</i>	14'	a
<i>toda l'as aves do mundo d' amor diziam</i>	12'	a
<i>Leda m'and'eu!</i>	4	B

<i>Levad' amigo que dormides as frias manhanas</i>	14'	b
<i>toda l'as aves do mundo d' amor cantavam</i>	12'	b
<i>Leda m'and'eu!</i>	4	B

<i>Vós lhe tolheste os ramos em que si iam,</i>	12'	a
<i>e lhes secastes as fontes em que bebiam:</i>	12'	a
<i>Leda m'and'eu!</i>	4	B

<i>Vós lhe tolheste os ramos em que pousavam</i>	12'	b
<i>e lhes secastes as fontes em que se banhavam:</i>	12'	b
<i>Leda m'and'eu!</i>	4	B

B641 V242 Nunes, *Cantigas d'amigo* 75 Nunes, *Chrestomatia* 368-369

Em Tomás Borba foi a 1.^a cantiga por nós analisada, pelo que não será feita uma explicitação do sentido do poema (V.1, n.º 1). Cantiga composta por 8 *coplas alternas*, com refrão e paralelística. No entanto, esta versão musical só comporta as seis 4 *coplas* que transcrevemos e que não correspondem à ordem original do texto, ou seja, as estrofes 3 e 4 correspondem às *coplas* 7 e 8 no texto original.

A aplicação musical do texto da cantiga é estrófica. Começamos com uma introdução pianística de 5 compassos, num *andante mosso, con molto espressivo*, em arpejos descendentes na mão direita e uma descida, de uma 8.^a, na mão esquerda sob o pólo dominante da cantiga, indo de ré2 a ré1. O compositor faz uma divisão na abordagem musical dos primeiros versos da cada *copla*, ou seja, por um lado caracteriza as acções conscientes, através um acompanhamento que incita a acção (*levad' amigo; Vós lhe tolheste*), com uma sequência de colcheias ondulatórias (comp. 6-7), por outro lado em *dormides manhanas frias; ramos em que se iam* o compositor, através de uma loetração métrica, abandonando o compasso ternário, para um compasso quaternário, com acompanhamento estático. Retoma a métrica do compasso ternário no compasso, com uma incitação do voo das aves e das *fontes que bebiam*, existindo novamente acção, com uma maior dinamização, do que anteriormente, pelo abandono das colcheias ondulatórias em prol de linhas ascendentes e descendentes, representando a noção de liberdade após o final de um compromisso de amor. No refrão da cantiga segue-se a mesma tipologia de acompanhamento e a melodia é caracterizada pela ascensão melódica, numa repetição do texto do refrão, até ao clímax *ah!* (sol4, pico da amplitude vocal), rematado com repetição do refrão, numa linha descendente.

O acompanhamento desta canção assume-se com um agente autónomo, numa responsabilidade de ilustrar os diferentes cenários, tal como se observa na composição de *lied* nos cânones de compositores como Schubert até Hugo Wolf.

5.

Título da peça: E sabor hei da ribeira, in *6 Canções Trovadorescas*, n.º 5

Autor do poema: João Zorro

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 23/01/1963

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Edição do autor, *6 Canções Trovadorescas*.

Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

<i>Per ribeira do rio</i>	6'	a
<i>vi remar o navio</i>	6'	a
<i>e sabor hei da ribeira.</i>	7'	B
 <i>Per ribeira do alto</i>	6'	c
<i>vi remar o barco</i>	6'	c
<i>e sabor hei da ribeira.</i>	7'	B
 <i>Vi remar o navio,</i>	6'	a
<i>i vai o meu amigo</i>	6'	a
<i>e sabor hei da ribeira.</i>	7'	B
 <i>E vi remar o barco,</i>	6'	c
<i>e vai o meu amado</i>	6'	c
<i>e sabor hei da ribeira.</i>	7'	B
 <i>E vai o meu amigo,</i>	6'	a
<i>quer-me levar consigo</i>	6'	a
<i>e sabor hei da ribeira.</i>	7'	B
 <i>E vai o meu amado,</i>	6'	c
<i>quer-me levar de grado</i>	6'	c
<i>e sabor hei da ribeira</i>	7'	B

B1150bis V753 CAII 929 Nunes, *Cantigas d'amigo* 382 Nunes, *Chrestomatia* 361

Cantiga com 6 *coplas alternas*, versos hexassílabos e refrão. Podemos fazer uma divisão semântica em três secções, na primeira (*coplas* 1 e 2) a moça vê um barco, no qual está o seu amigo (2.^a secção, *coplas* 3 e 4), que a quer levar com ele (*coplas* 5 e 6, 3.^a secção). Do ponto de vista musical observa-se uma organização em duas secções, sendo a primeira antecédida pela introdução pianística de dois compassos. A primeira secção, A, compreende os compassos 4-19, correspondendo às primeiras 4 *coplas* do poema. Existe um objectivo de se retratar a paisagem, o ambiente onde decorre a cantiga, representando-se, com algum mecanismo, a movimentação existente, desde a corrente da ribeira, através da melodia da voz e o remar do acompanhamento, em *Quasi Allegro*. De salientar que, nesta secção, no refrão da cantiga o acompanhamento altera a sua configuração, enfatizando o movimento da ribeira. Na 4.^a *copla*, observa-se o enriquecimento do acompanhamento pianístico com a colocação de uma voz superior, como se de um discante se tratasse. A partir do compasso 20, abandonamos uma área de movimentação, para uma secção, B, contemplativa, com andamento *Largamente*. O piano passa a ter um comportamento, lembrando um recitativo e a melodia assenta numa sequência de linhas descendentes, representando o *levar*. Quando a voz termina, o piano continua a acção melódica descendente.

Esta composição não se enquadra num esquema estrófico, sendo construída com afinidades ao desenvolvimento poético. A obra é repetida, uma vez, rematada com o refrão da cantiga.

6.

Título da peça: Ai Deus, val!, in 6 *Canções Trovadorescas*, n.º 6

Autor do poema: Afonso Sanches

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 18/02/1962

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Edição do autor, 6 *Canções Trovadorescas*.

Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

*Dizia la fremozinha*⁶⁶

<i>Dizia la fremosinha;</i>	7'	a
<i>Ay Deus val!</i>	3	B
<i>Como estou d' amor ferida;</i>	7'	a
<i>Ay Deus val!</i>	3	B
 <i>Dizia la bem talhada:</i>	 7'	 b
<i>Ay Deus val!,</i>	3	B
<i>Como estou d' amor coitada,</i>	7'	b
<i>Ay Deus val!</i>	3	B
 <i>E como estou d' amor ferida</i>	 8'	 a
<i>Ay Deus val!</i>	3	B
<i>Nom vejo o bem que queria,</i>	7'	a
<i>Ay Deus val!</i>	3	B
 <i>E como estou d' amor coitada,</i>	 8'	 b
<i>Ay Deus val!</i>	3	B
<i>Nom vejo o que muito amava</i>	7'	b
<i>Ay Deus val!</i>	3	B

B784 V368 Nunes *Chrestomatia* 383

Cantiga que já foi analisada em Tomás Borba (ver V.1, n.º 2 para compreensão do poema).

Frederico de Freitas começa esta canção com uma introdução do piano durante 10 compassos, que é demarcada por duas linhas contrastantes, desfasadas, numa sequência de V-I, iniciando-se com a harmonia de ré menor, que culmina na cadência para sol menor, com a entrada da voz, que terá um tratamento silábico. É feita uma divisão, que corresponde à utilização do mesmo material musical a cada duas *coplas*, indo de encontro à nossa divisão semântica do poema. O compositor, sempre que apresenta sempre o refrão, fá-lo duas vezes. É importante referir que o acompanhamento do piano é sempre caracterizado, durante toda a canção, por uma contraposição contínua, entre mãos, de quatro colcheias, contra um mínima.

⁶⁶ Algumas adaptações do autor em relação à edição de Nunes citada. Acrescenta “E “ nas *coplas* 3 e 4, o que não altera a versificação musical; coloca *vejo*, em vez de *vem*, nas mesmas *coplas* citadas, além das alterações da escrita (ex. *fremozinha* e não *fremosinha*).

Na segunda volta, aquando o final da secção vocal (compasso 50), o piano torna ao tema melódico da introdução, durante quatro compassos, seguindo-se uma entrada da voz, sem acompanhamento, com o refrão da cantiga, em *forte*, com notas longas e num âmbito agudo, atingindo o seu clímax (lá4), a que se segue a tipologia de acompanhamento que se observou durante toda a obra, com harmonia contraposta. A canção termina com um acorde de ré maior. Apesar da obra não se caracterizar por uma evolução, existe uma afirmação de centros tonais, através das progressões de V-I. Por conseguinte, entendemos que esta cantiga se demarca por cadências afirmadas em contexto tonalizante, mas existe uma independência, patente no acompanhamento, contrapondo ritmo e harmonia.

7.

Título da peça: Ay flores do verde pino

Autor do poema: D. Diniz

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 1938

Instrumentação: Voz e piano ou harpa⁶⁷

Manuscrito: Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

Ay flores do verde pino

<i>Ay flores, ai flores do verde pino,</i>	10'	a
<i>Se sabedes novas do meu amigo!</i>	10'	a
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Ay flores, ai flores do verde ramo,</i>	10'	b
<i>Se sabedes novas do meu amado?</i>	10'	b
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Se sabedes novas do meu amigo,</i>	10'	a
<i>Aquel que mentiu do que pôs comigo?</i>	10'	a
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Se sabedes novas do meu amado,</i>	10'	b

⁶⁷ Existem arranjos para: voz, flauta e harpa; voz, flauta e alaúde; voz e guitarra.

<i>Aquel' que mentiu do que me há jurado?</i>	10'	b
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Vós me preguntades pelo vosso amigo</i>	11'	a
<i>E eu bem vos digo que é sano e vivo.</i>	11'	a
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>Vós me preguntades pelo vosso amado</i>	11'	b
<i>E eu bem vos digo que é vivo e sano.</i>	11'	b
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>E eu bem vos digo que é sano e vivo</i>	11'	a
<i>E será vosc' ant' o prazo sabido.</i>	11'	a
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B
<i>E eu bem vos digo que é vivo e sano</i>	11'	b
<i>E será vosc' ant' o prazo passado.</i>	11'	b
<i>Ay Deus, e u é?</i>	5	B

B568 V171 Nunes *Cantigas d'amigo* 19 Nunes *Chrestomatia* 387-388

Este poema já foi utilizado em Tomás Borba (ver V.2, n.º 10) e Cláudio Carneiro (ver V.3, n.º 2). Do ponto de vista musical a forma desta cantiga organiza-se em 5 secções. Na 1.ª (comp. 1-6) temos uma introdução do acompanhamento, arpejada, num motivo ascendente, *lentamente, como que improvisando*. Entramos na 2.ª secção, A, no compasso 7, terminando no compasso 18, sendo de referir que a mesma melodia é utilizada para as primeiras *coplas* do texto. No compasso 19, começa a parte B, que corresponde às *coplas* 3 e 4, utilizando a mesma melodia. Entre os compassos 31 e 50 a secção C introduz a 5.ª e a 6.ª *coplas* e voltamos à secção B, musicalmente, com as últimas duas estrofes do poema, que terminam a canção. Reparamos que Frederico de Freitas elabora a sua estrutura utilizando as *coplas* aos pares, estabelecendo, deste modo, numa primeira fase a interrogação da moça sobre o paradeiro do seu amigo, depois a ideia da mentira que amado este terá dito, seguida da resposta da natureza, que tranquiliza a donzela, mas ao utilizar a mesma melodia da secção B, deixa em aberto a veracidade da situação.

A introdução da cantiga é feita por arpejos, *ad libitum*, havendo uma progressão harmónica de dó menor, fá menor, láb maior, sib, dó menor. A secção A, inicia-se sob

harmonia de láb maior. Na melodia da voz observa-se um tratamento silábico do texto e destacam-se os intervalos de 4.^a ascendente no início da secção e no refrão da cantiga. O acompanhamento é realizado através de arpejos, com semínimas na mão esquerda e agrupamentos de colcheias na mão direita, num movimento ondulatório.

Na parte B, a melodia da voz começa por se apresentar num âmbito mais grave, do que anteriormente. Não obstante, será nesta secção que se dará a amplitude máxima vocal (mi4). Os primeiros quatro compassos são caracterizados por mínimas pontuadas arpejadas, sendo depois o acompanhamento realizado em arpejos, num agrupamento de 6 colcheias ascendentes. Esta secção termina sob o acorde de dó menor. De referir que o refrão da cantiga tem um carácter interrogativo e esta característica é também apresentada musicalmente, através de uma progressão I-V, na sequência de uma cadência suspensiva.

A secção C retoma a tipologia do acompanhamento que se observou em A, até ao refrão da cantiga. O final desta canção é marcado pelo retorno musical à secção B.

Existe uma representatividade, na composição desta cantiga, da prática musical trovadoresca, pela presença de um acompanhamento de cordofone, que enquadra o texto poético.

8.

Título da peça: Ondas do mar de Vigo

Autor do poema: Martin Codax

Género: Cantiga de amigo

Data de composição/arranjo: década de 30 do século XX

Instrumentação: Voz, piano ou harpa

Manuscrito: Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

Ondas do mar de Vigo

<i>Ondas do mar de Vigo,</i>	6'	a
<i>se vistes meu amigo?</i>	6'	a
<i>e ay Deus, se verrá cedo?</i>	7'	B
 <i>Ondas do mar levado,</i>	6'	b
<i>se vistes meu amado?</i>	6'	b
<i>e ay Deus, se verrá cedo?</i>	7'	B

<i>Se vistes meu amigo,</i>	6'	a
<i>o por que eu suspiro?</i>	6'	a
<i>e ay Deus, se verrá cedo!</i>	7'	B

<i>Se vistes meu amado,</i>	6'	b
<i>o por que ey gram cuidado</i>	6'	b
<i>e ay Deus, se verrá cedo!</i>	7'	B

B 1278 V884 Nunes *Chrestomatia* 358 PV

Cantiga de amigo, uma das poucas sobreviventes com a notação musical. Tem 4 *coplas alternas*, paralelística e refrão. O cenário envolvente é a natureza, a moça tem saudades do seu amigo e pede às ondas do mar que sejam mensageiras do seu amigo embarcado.

Esta canção tem um interesse especial, por se tratar de uma harmonização sobre a melodia original da cantiga de amigo de Martin Codax, “Ondas do mar de Vigo”. O interesse de reconstituição histórica, de Frederico de Freitas, está patente nesta harmonização. A cantiga encontra-se em Sib. Começa com uma introdução que, num movimento ondulatório por arpejos, nos integra na ambiência da cantiga (ondas do mar), a partir do acorde de sib, culminando em fá maior, que prepara a entrada da voz em sib. A harmonização da melodia dá-se através de acordes homófonos, alguns deles arpejados. No final da exposição da voz, há uma progressão cadencial ao V em dó, ilustrando a interrogação do refrão (*e ay Deus, se verrá cedo*). Para finalizar Frederico de Freitas retorna ao material musical utilizado na introdução, com um efeito de diminuendo.

9.

Título da peça: Dona fez, velha e sandia

Autor do poema: João de Guilhaude

Género: Cantiga de escárnio e maldizer

Data de composição/arranjo: 9/10/1961

Instrumentação: Voz e piano

Manuscrito: Espólio de Frederico de Freitas, Universidade de Aveiro.

Ai dona fea foste vos queixar

<i>Ai dona fea fostes-vos queixar</i>	10	a
<i>que vos nunca louv'eu meu cantar;</i>	10	a
<i>mais ora quero fazer um cantar</i>	10	a
<i>em que vos loarei todavia</i>	9'	b
<i>e vedes como vos quero loar:</i>	10	a
<i>dona fea velha e sandia!</i>	9'	B

<i>Dona fea, se Deus mi perdon'</i>	10	c
<i>pois haveDES tan gram coração</i>	10	c
<i>que vos eu loe en esta razon</i>	10	c
<i>vos quero já loar todavia</i>	9'	b
<i>e vedes qual será a loação</i>	10	c
<i>dona fea velha e sandia!</i>	9'	B

<i>Ai dona fea nunca vos eu loei</i>	10	d
<i>en meu trobar pero muito trobei</i>	10	d
<i>mais ora já um bon cantar farei</i>	10	d
<i>en que vos loarei todavia;</i>	9'	b
<i>e direi-vos como vos loarei:</i>	10	d
<i>dona fea, velha e sandia!</i>	9'	B

B 1485 V1097 Lapa 201

Cantiga com 3 *coplas singulares*, refrão e paralelística. Esta cantiga pretende ser uma paródia e ridicularização ao amor cortês. O género desta cantiga é perfeitamente absorvido por Frederico de Freitas, que cria, através de apontamentos harmónicos, rítmicos e melódicos uma canção onde se observa uma certa jocosidade. Logo na introdução do piano (comp. 1-5) é apresentado o motivo melódico e rítmico que estará presente, sobretudo nas apresentações do refrão da cantiga, caracterizado pela célula rítmica siciliana, que nos remonta para um ambiente dançável, ligeiro, presente também nos contornos melódicos da voz. A fim de criar uma estrutura bipartida para a cantiga, já que a mesma é constituída por 3 *coplas*, o compositor apresenta na secção A (comp. 6-23) a primeira estrofe, com o refrão a ir de encontro ao motivo apresentado na introdução. De seguida, na secção B, voz inicia a 2.^a estrofe (comp. 22'-34), num âmbito mais agudo do que a secção anterior, que foi sofrendo a sua ascensão até ao refrão. Em B, o refrão possui características melódicas do anterior, mas não existem as

acentuações em *fea* e *velha*, pelas colcheias com ponto, sendo realizado à colcheia. Retomamos depois a melodia da secção A, obtendo-se um A', com ligeiras alterações no seu acompanhamento e versificação, incorporando o texto da 3.^a estrofe (comp. 35-47). Para a cantiga não terminar numa estrutura ABA', Frederico de Freitas opta por reutilizar o texto da 2.^a estrofe (comp.47'), com a sua melodia, até ao quarto verso, omitindo, por sua vez, o verso seguinte, caracterizando-se como B'. A última vez em que o refrão é apresentado (comp. 55') inicia-se uma Coda, que vai desconstruindo o carácter pontuado deste refrão, estendendo-se, gradualmente, na sua dimensão até ao final da canção.

É de referir que, em relação ao acompanhamento na secção A, a sua organização é estrutural sob a voz, com a mão direita caracterizada pela harmonização homofóna e a mão esquerda a introduzir apontamentos de duas colcheias que tanto podem ser do primeiro para o segundo tempo, como do segundo para o primeiro do compasso posterior. Na secção B o acompanhamento completa-se pelo preenchimento sonoro e uma dinamização rítmica e melódica. Em suporte à desfragmentação do refrão da cantiga, na Coda, o acompanhamento também vai de encontro a esta tendência, o baixo torna-se preenchido, do ponto de vista sonoro. Não obstante, existem apontamentos a colcheias na mão direita, nos compassos 64 a 66, dando-se depois um alargamento total aos três níveis: voz, mão direita e mão esquerda.

Esta recriação musical torna-se numa obra peculiar, de carácter, que encontra soluções específicas para a representação da sátira e da comicidade.

V.6. As cantigas⁶⁸ de Fernando Lopes-Graça⁶⁹

1.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: *Sedia la fremosa*

Autor do poema: Estevam Coelho

Número de ordem no ciclo: 1

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito: Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria

Sedia la fremosa

<i>Sedia la fremosa seu sirgo torcendo,</i>	11'	a
<i>sa voz manselinha fremoso dizendo</i>	11'	a
<i>cantigas de amigo.</i>	5'	B

<i>Sedia la fremosa seu sirgo lavrando,</i>	11'	c
<i>sa voz manselinha fremoso cantando</i>	11'	c
<i>cantigas de amigo.</i>	5'	B

<i>- Par Deus de Cruz, dona, sei eu que avedes</i>	11'	d
<i>amor mui coitado, que tam bem dizedes</i>	11'	d
<i>cantigas de amigo.</i>	5'	B

<i>Par Deus de cruz, dona, sei eu que andades</i>	11'	e
<i>d'amor mui coitada, que tan ben cantades</i>	11'	e
<i>cantigas d' amigo.</i>	5'	B

<i>- Avutre comestes que adivinhades</i>	11'	e
--	-----	---

B720 V321 Nunes *Cantigas d'amigo* 155 Nunes *Chrestomatia* 388-389

⁶⁸ Os textos de que são musicados por Fernando Lopes-Graça têm afinidades com Nunes, *Cantigas d'amigo*, salvo raras excepções, como a eliminação de apóstrofes e colocação das vogais omitidas em Nunes. Estas alterações terão sido realizadas pelo compositor.

⁶⁹ Todas as nove cantigas de Fernando Lopes-Graça têm um arranjo para orquestra de câmara (oboé, harpa, violino e violoncelo) e voz, com data de 1964.

Cantiga de amigo, com refrão e paralelística, 4 *coplas singulares* e *finda* de um verso, que retoma a rima do último dístico. Os versos são hendecassílabos. A sua estrutura pode considerar-se bipartida, com a coexistência de dois tipos de discurso, narrativo (*coplas* 1 e 2) e dramático (*coplas* 3, 4 e *finda*). Na primeira secção a mulher enamorada conta a sua história enquanto borda e na segunda parte o seu amigo há intervenção da sua confidente que reconhece o sofrimento da moça.

A cantiga está dividida em três secções: A (A1, comp. 3-14 e A2, comp. 20-33), existindo um interlúdio do piano, que prepara o material da secção B, que começa no compasso 40-56 e uma coda, com a *finda* da cantiga. Na parte A são apresentadas as *coplas* 1 e 2, o acompanhamento do piano é contínuo e a diferença de A1 para A2, reside no acompanhamento, pois as colcheias da mão direita são substituídas por quatro semicolcheias, desmembrando a homofonia. As semicolcheias do baixo são transformadas numa tercina de três semicolcheias onde é inserida a nota, antes das notas que apareciam em A1 (rés).

A secção B apresenta a 3.^a e 4.^a estrofes e funciona como um recitativo, sob um baixo em ré e marcações de tercinas, à semicolcheia, em mib4. No entanto, após o refrão da cantiga, o motivo inicial do piano é lembrado em dois compassos, sendo que a coda retoma o tratamento do recitativo, havendo uma mutação do conteúdo do acompanhamento, a partir do compasso 2/8.

Observa-se, nesta composição, um racionalismo na redução de meios, o que representa a sua forma cíclica e sobre o tratamento do poema há um contraste, pela constituição da secção A e B, entre as duas primeiras *coplas* que apresentam o discurso da donzela e a intervenção do amigo, no recitativo.

2.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Foi-se o namorado

Autor do poema: Pai Calvo

Número de ordem no ciclo: 2

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito Museu da Música Portuguesa - Casa Verdades de Faria

Foi-se o meu namorado

<i>Foi-se o namorado, madre, e non o vejo;</i>	11'	a
<i>e vivo eu, coitado, e moiro com desejo.</i>	11'	a
<i>Torto mi ten ora o meu namorado,</i>	11'	B
<i>que tanto alhur mora e sen meu mandado.</i>	11'	B
<i>Foi-se el con perfia, por mi fazer guerra;</i>	11'	c
<i>nembrar-se devia de que muito me erra.</i>	11'	c
<i>Torto mi ten ora o meu namorado,</i>	11'	B
<i>que tanto alhur mora e sen meu mandado.</i>	11'	B
<i>Non quis meter guarda de min que seria,</i>	11'	d
<i>e quant'alá tarda é por seu mal dia.</i>	11'	d
<i>Torto mi ten ora o meu namorado,</i>	11'	B
<i>que tanto alhur mora e sen meu mandado.</i>	11'	B

B 1236 V841 Nunes *Cantigas d'amigo* 449

Cantiga constituída por 4 *coplas singulares*, versos hendecassílabos e refrão. Lopes-Graça omite uma *copla* à versão musicada. Neste poema a rapariga conversa com a sua *madre* (confidente), apresentando o seu sofrimento pela ausência do namorado.

De um ponto da sua divisão estrutural esta cantiga é estrófica, sendo aplicada a mesma melodia para as três estrofes. É uma canção, onde se observa a apresentação de um modo baseado nas seguintes notas: sol, lá, sib, dó#, ré, com uma sonoridade orientalizante, enfatizando a partida do namorado para a guerra, em direcção a um possível oriente. O acompanhamento pode ser associado a uma escrita para cordofone dedilhado, no estilo de uma lira ou harpa e o tratamento do texto é silábico. Salienta-se que o trabalho do acompanhamento é monótono, o que enfatiza o ambiente prático de uma interpretação musical inserida num contexto idílico histórico. Por outro lado, dado que as cantigas de amigo obedecem a paralelismos e repetições, esta abordagem monótona pode querer representar a estrutura da cantiga.

3.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Levantou-se a velida

Autor do poema: D.Denis

Número de ordem no ciclo: 3

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito: Casas Verdades de Faria Museu da Música Portuguesa

*Levantou-se a velida*⁷⁰

<i>Levantou-se a velida,</i>	6'	a
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>E vai lavar camisas</i>	6'	a
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>vai- las lavar alva.</i>	5'	B
<i>Levantou-se a louçã,</i>	6'	d
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>E vai lavar delgadas</i>	6'	d
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>vai-las lavar alva.</i>	5'	B
<i>E vai lavar camisas</i>	6'	a
<i>Levantou-se alva;</i>	4'	B
<i>O vento lhas desvia</i>	6'	a
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>vai-las lavar alva.</i>	5'	B
<i>E vai lavar delgadas</i>	6'	d
<i>Levantou-se alva;</i>	4'	B
<i>O vento lhas levava</i>	6'	d
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>vai-las lavar alva.</i>	5'	B
<i>O vento lhas desvia;</i>	6'	a
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>Meteu-se alva en ira</i>	6'	a
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>vai-las lavar alva.</i>	5'	B

⁷⁰ Existem alterações ao texto, na partitura, feitas com uma letra diferente da do autor. Optámos por manter a versão original, sem as correcções, por estar de acordo com o poema em Nunes *Cantigas d'amigo*, salvo algumas excepções, como é o caso de *levantou-se* (versão de Nunes: *levantou-s'*).

<i>O vento lhas levava;</i>	6'	d
<i>Levantou-se alva,</i>	4'	B
<i>Meteu-se alva em sanha</i>	6'	d
<i>E-no alto.</i>	3'	C
<i>vai-las lavar alva.</i>	5'	B
B569 V172 Nunes <i>Cantigas de amigo</i> 20		

Esta cantiga encontra-se também em Tomás Borba (V.2, n.º 4). Lopes-Graça organiza melodicamente as estrofes aos pares, sendo um falso estrofismo, tudo isto acompanhado por uma matriz constante de marcação de tempo forte na mão esquerda e tempo fraco na mão direita. Consideramos que a forma musical é A-A'-A''. O baixo do acompanhamento organiza-se numa constante homofónica de sol e ré. Se na primeira secção (comp. 1-32) existe uma entrada de semínima (sol3) na mão direita, no segundo tempo, já na 2.ª secção (comp. 33-60), na mesma zona de compasso realiza-se uma semicolcheia, seguida de colcheia e a última variação (comp. 65 até final) observa-se a sequência de três tercinas em sol, seguidas de duas semicolcheias, estando a última nota da tercina, ligada á primeira semicolcheia, estando no âmbito de sol4, embora a segunda tercina esteja em sol3.

De um ponto de vista da melodia, há um tratamento silábico, com excepção do refrão da cantiga, onde as últimas palavras do mesmo (*alto* e *alva*) são sujeitas a um tratamento melismático que se intensifica no último refrão, em *alva*, nos dois últimos compassos, culminando num fá# 4 em forte. Ainda se salientar que o compositor dinamiza o acompanhamento do piano sempre que o refrão é exposto.

Toda a canção, através das sucessões de quintas, é marcada por uma certa rigidez, obtida, especialmente por uma sucessão de quintas, dando-se um arcaísmo, lembrando o bordão de uma sanfona, com especial efeito do ataque à segunda colcheia como uma especificidade do ataque sonoro de uma sanfona.

4.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: A San Servando foi meu amigo

Autor do poema: João Servando

Número de ordem no ciclo: 4

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito: Museu da Música Portuguesa - Casas Verdades de Faria

A San Servando foi o meu amigo

<i>A San Servando foi meu amigo</i>	9'	a
<i>e, porque nom veo falar migo</i>	9'	a
<i>direi-o a Deus</i>	5	B
<i>e chorarei dos olhos meus.</i>	8	B

<i>Se o vir, madre, serei cobrada</i>	9'	c
<i>e porque me teendes guardada</i>	9'	c
<i>direi-o a Deus</i>	5	B
<i>e chorarei dos olhos meus.</i>	8	B

<i>Se m'el non vir, será por mi morto,</i>	9'	d
<i>mais, porque m'el fez atan gran torto,</i>	9'	d
<i>direi-o a Deus</i>	5	B
<i>e chorarei dos olhos meus</i>	8	B

B1145 V737 Nunes *Cantigas d'amigo* 367

Esta cantiga é constituída por 3 *coplas singulares*, versos eneassílabos e refrão. O poema mostra que a moça sabe que o amigo foi a *S. Servando*. No entanto, a rapariga não compreende porque não foi ele ter com ela, sofrendo com esta interrogação. Observamos, na organização musical desta canção, um estrofismo aplicado à melodia da voz, mas sujeito a variações fornecidas pelo acompanhamento. Há, novamente, uma ênfase na utilização de uma 5.^a no baixo, representando o carácter referido na cantiga anterior, e a mão direita representa também a harmonia observada na mão esquerda ao longo da canção. A variação do acompanhamento é obtida através da aplicação de diferentes apontamentos rítmicos e melódicos. Entre as notas longas da primeira secção, observa-se uma fusa, semicolcheia, com ponto, prolongada ao compasso posterior, até ao compasso 10. Na segunda secção (comp.11-22) o apontamento que arranca com a sonoridade longa é um arpejo de 5 fusas. Na terceira secção dá-se o abandono dos acordes prolongados, em prol de um apontamento de três semicolcheias descendentes, na mão direita, em direcção a uma colcheia num acorde de 5.^a e 4.^a, no segundo tempo, ligado a um bloco de quintas na mão esquerda.

A melodia vocal demarca-se por uma ênfase rítmica que lembra ritmos ibéricos. Nesta sequência, especialmente na 1.ª secção o acompanhamento possui gestos guitarrísticos. Lopes-Graça assume o refrão como tal, utilizando exactamente o mesmo material rítmico, embora, sujeito a diferentes harmonizações.

5.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Pelo soto de crexente

Autor do poema: João Airas

Número de ordem no ciclo: 5

Género: Cantiga de pastorela

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito: Museu da Música Portuguesa – Casas Verdades de Faria

*Pelo soto de crexente*⁷¹

<i>Pelo soto da Crexente</i>	7'	a
<i>ũa pastor vi andar</i>	7	b
<i>muito alongado da gente,</i>	7'	a
<i>alçando voz a cantar,</i>	7	b
<i>apertando-se na saia</i>	7'	c
<i>quando saia la raia</i>	7'	c
<i>do sol nas ribas do Sar. Ah!</i>	7	b
<i>E as aves que voavam,</i>	7'	d
<i>quando saia l'alvor,</i>	7	e
<i>todas de amores cantavam</i>	7'	d
<i>pelos ramos de arredor,</i>	7	e
<i>mais non sei tal qu'istivesse</i>	7'	f
<i>que en al cuidar podesse</i>	7'	f
<i>se non todo en amor. Ah</i>	7	e
<i>A-li 'stivi en mui quedo,</i>	7'	g
<i>quíz falar e non ousei,</i>	7	h
<i>empero dixe a gran medo:</i>	7'	g
<i>- Mia senhor, falar-vos-ei</i>	7	h
<i>un pouco se mi ascuitardes</i>	7'	i

⁷¹ Lopes-Graça acrescentou a interjeição “Ah!” ao texto.

<i>e irme ei quando mandardes,</i>	7'	i
<i>mais aqui non estarei.</i>	7	h

- <i>Senhor, por Santa Maria,</i>	7'	j
<i>non estedes mais aqui,</i>	7	l
<i>mais idevos vossa via;</i>	7'	j
<i>fazedes mesura i,</i>	7	l
<i>ca os que aqui chegaren,</i>	7'	m
<i>pois vos aqui acharen,</i>	7'	m
<i>ben dizan que mais ouve i. Ah!</i>	7	l

B 967 V554 Nunes *Cantigas d'amigo* 280 Nunes *Chrestomatia* 334

Esta cantiga possui 4 *coplas singulares*. A moça, ciosa da sua reputação, recusa-se a falar com o cavaleiro que passa. Podemos fazer uma divisão desta cantiga, sendo numa primeira parte (*coplas* 1 e 2) caracterizando o ambiente onde a pastora se encontra, com a enumeração de vários elementos, que distinguem a pastora. Na 2.^a parte (*coplas* 3 e 4) o cavaleiro fala com a pastora, que lhe pede que se vá embora.

Fernando Lopes-Graça utiliza as mesmas ferramentas de desenvolvimento do material que se têm vindo a observar: estrofismo do texto, com sucessivas variações no acompanhamento, assinalado pelas quintas e quartas, ao longo de cada *copla*. Todavia, neste caso como o poema não tem um refrão o compositor criou um, através da interjeição *Ah*. Este refrão é sujeito ao mesmo tratamento, embora na segunda vez, das três que aparece, seja executado à 5.^a superior, em comparação com os outros.

6.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Eu nunca dórmio nada

Autor do poema: João Lopes d'Ulhoa

Número de ordem no ciclo: 6

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito: Museu da Música Portuguesa - Casas Verdades de Faria

Eu nunca dórmio nada

<i>Eu nunca dórmio nada, cuidando en meu amigo.</i>	a
<i>el que tan muito tarda, se outro amor á sisgo,</i>	a
<i>ergo lo meu, queria</i>	B
<i>morrer oje este dia.</i>	B

<i>E cuido en esto sempre, non sei que de mi seja.</i>	c
<i>El que tan muito tarda, se outro bem deseja,</i>	c
<i>ergo lo meu, queria</i>	B
<i>morrer oje este dia.</i>	B

<i>Se o faz, faz-mi torto, e, per Deus, mal me mata.</i>	d
<i>El que tan muito tarda, se rostro outro lho cata</i>	d
<i>ergo lo meu, queria</i>	B
<i>morrer oje este dia.</i>	B

<i>Ca meu dano seria de viver mais um dia.</i>	b
--	---

B700 V301 Nunes, *Cantigas d'amigo* 132 Nunes, *Chrestomatia* 291-292

Cantiga constituída por 3 *coplas singulares*, refrão e finda. Como se tem vindo a observar, Lopes-Graça, apesar de ter em conta a representatividade do conteúdo do poema, reafirma o tratamento musical que já se presenciou nas restantes, o papel do acompanhamento e a forma como é trabalhado, o simbolismo do intervalo de 5.^a e o refrão da cantiga destacado.

7.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Em Lisboa, sobre lo mar

Autor do poema: João Zorro

Incipit: Em Lisboa, sobre lo mar, barcas novas mandei lavar

Número de ordem no ciclo: 7

Género: Cantiga de amor

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito: Museu da Música Portuguesa - Casas Verdades de Faria

*Em Lisboa sobre lo mar*⁷²

<i>Em Lisboa, sobre lo mar,</i>	8	a
<i>barcas novas mandei lavrar,</i>	8	a
<i>ai, mia senhor velida!</i>	6'	B
<i>Em Lisboa, sobre lo lez</i>	8	c
<i>barcas novas mandei fazer,</i>	8	c
<i>ai, mia senhor velida!</i>	6'	B
<i>Barcas novas mandei lavrar</i>	8	a
<i>E no mar as mandei deitar</i>	8	a
<i>ai, mia senhor velida!</i>	6'	B
<i>Barcas novas mandei fazer,</i>	8	c
<i>e no mar as mandei meter</i>	8	c
<i>ai, mia senhor velida!</i>	6'	B

B1151bis V754 Nunes, *Cantigas d'amigo* 383 Nunes, *Chrestomatia* 362

Esta cantiga tem 4 *coplas alternas*, versos octossílabos, refrão e paralelística com *leixa-prem*. No poema observa-se que aquando a partida do amado a senhora mandou construir *barcas novas*.

O tratamento desta cantiga destaca-se, ligeiramente, das anteriores, no sentido em que não existe o método de variação no acompanhamento. No entanto, continua a existir a presenças das quintas e das quartas. Há uma clara divisão desta canção a partir do compasso 18, que corresponde às duas últimas *coplas* do texto, sendo uma secção B. A introdução do piano remonta a uma caracterização do ondular das barcas sobre o mar e na secção B o carácter altera-se para um *allegro ligeiro*, retomando-se o ambiente inicial com uma adenda do compositor, numa espécie de *finda* que recupera o primeiro verso do poema.

⁷² Existem alterações ao texto, na partitura, feitas com uma letra diferente da do autor. Optámos por manter a versão original, sem as correcções, por estar de acordo com o poema em Nunes *Cantigas d'amigo*.

8.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Per boa fé, meu amigo

Autor do poema: D. João de Guilhaude

Número de ordem no ciclo: 8

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Impresso: Não **Manuscrito:** Sim

Exemplar em: Museu da Música Portuguesa - Casas Verdades de Faria

*Per boa fé, meu amigo*⁷³

<i>Per boa fé, meu amigo,</i>	7'	a
<i>mui ben sei eu que me ouvestes</i>	7'	b
<i>grande amor e estevestes</i>	7'	b
<i>mui gran sazón ben comigo,</i>	7'	a
<i>mais ve-de que vos digo:</i>	7'	a
<i>ja çafou.</i>	3	C

<i>Os grandes nossos amores,</i>	7'	d
<i>que mi e vos sempre ouvemos,</i>	7'	e
<i>nunca lhi cima fazemos,</i>	7'	e
<i>coma Brancafrol e Flores;</i>	7'	d
<i>mais tempo de jogadores</i>	7'	d
<i>ja çafou.</i>	3	C

<i>Ja eu falei en folia</i>	7'	f
<i>con vosco e en gran cordura</i>	7'	g
<i>e en sen e en loucura</i>	7'	g
<i>quanto durava o dia,</i>	7'	f
<i>mais esto, ai don Joan García,</i>	7'	f
<i>ja çafou.</i>	3	C

<i>E dessa folía toda</i>	7'	g
<i>ja çafou!</i>	3	C

<i>ja çafou de pan de voda,</i>	7'	g
---------------------------------	----	---

⁷³ Idem.

Cantiga composta por 3 *coplas singulares*, refrão e finda. A jovem comunica ao seu amigo que se acabaram os amores, existindo um contraste entre as *coplas*, evocação emotiva do passado, e o refrão, uma exclamação áspera.

Existem duas secções musicais distintas. A primeira, A, que corresponde à *copla* 1, com excepção dos últimos dois versos, é demarcada por um acompanhamento disperso, que será retomado na última secção, com a 3.^a *copla*. A secção B é linear, tanto no movimento melódico, como no acompanhamento preenchido (*copla* 2). O refrão da cantiga não é constante, estando dependente da secção onde se insere.

A *finda*, de 4 versos, partilha o carácter da linearidade melódica da 2.^a secção, B.

9.

Título do ciclo ou colectânea: *Nove cantigas de amigo*

Título da peça: Bailemos agora

Autor do poema: João Zorro

Número de ordem no ciclo: 9

Género: Cantiga de amigo

Data de composição: 13/18-10-1960

Instrumentação: Tenor (ou Soprano) e piano

Manuscrito:

Exemplar em: Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria

Bailemos agora, por Deus, ai velidas

<i>Bailemos agora, por Deus, ai velidas,</i>	11'	a
<i>so aquestas avelaneiras frolidas,</i>	11'	a
<i>e quen for velida, como nós velidas,</i>	11'	a
<i>se amigo amar,</i>	4	B
<i>sô aquestas avelaneiras frolidas</i>	11'	a
<i>verrá bailar.</i>	4	B
 <i>Bailemos agora, por Deus, ai loadas,</i>	 11'	 c

<i>so aquestas avelaneiras granadas,</i>	11'	c
<i>e quem for loada como nós, loadas,</i>	11'	c
<i>se amigo amar,</i>	4	B
<i>so aquestas avelaneiras granadas</i>	11'	c
<i>verrá bailar.</i>	4	B

V761 Nunes, *Chrestomatia* 365

Esta cantiga tem 2 *coplas singulares*, versos hendecassílabos e o refrão encontra-se entre versos. O ambiente florido propicia o amor e a alegria que se exterioriza com a dança.

Numa divisão estrutural musical da cantiga Lopes-Graça recorre, novamente, a uma estrofismo variado, com pequenas diferenças melódicas (ornamentos) e uma variação no acompanhamento pianístico. O ritmo do acompanhamento é uma representação da dança, pela motricidade que representa, sendo também o elemento ornamental.

CONCLUSÃO

Ao chegarmos ao final da nossa abordagem e reflexão sobre a lírica galego-portuguesa, relida durante o século XX, identificamos que a “década da invenção”, últimos anos do século XIX, actuou como um elemento preponderante para que se construísse um repertório de *lied* em Portugal. Os movimentos de redescoberta literária, impulsionados pelas filosofia positivista, a alteração do pólo musical catalisador em Portugal, com a recepção das músicas germânica e francesa e um nacionalismo, que terá tido a sua difusão, provavelmente com a instabilidade política do Ultimato Inglês e através da apropriação de ideais que pretendiam criar uma nova “alma” e por consequência uma “consciência nacional”, mais tarde absorvidos pelo Estado Novo, que os adaptou à sua essência ideológica, terão sido as condicionantes que contribuíram para a recriação da canção em Portugal.

A nossa primeira conclusão diz respeito às razões que levaram à proliferação do repertório para canto acompanhado em Portugal. Havendo uma saturação dos modelos operáticos italianos, no final do século XIX, a adopção do *lied* germânico torna-se numa alternativa que, aliada à exaltação da nacionalidade, apresentava o canto num registo intimista. Deste modo, observámos que o nacionalismo teve uma acção preponderante para composição deste repertório. Contudo, os propósitos que foram, mais tarde, promulgados pelo Estado Novo não eram comuns a todos os compositores. Esta problemática levou-nos à percepção de que, independentemente do regime e ideais serem ou não partilhados, havia uma noção patriótica na constituição de um repertório musical português, que levantou questões na sua conceptualização teórica, mas acabou por ser comum à maioria dos compositores activos entre 1920 e 1960. Por conseguinte, a canção funcionava como um elemento de divulgação em dois sentidos:

- ❑ Permitia aos compositores portugueses, sobretudo no início das suas carreiras, apresentarem o seu estilo compositivo, através de um género musical, que, sendo curto, compilava determinadas características e exprimia especificidades de composição;
- ❑ No seu aspecto erudito e popular ia de encontro à “política do espírito” de António Ferro, que pretendia exaltar o “génio nacional” e assim a canção era o agente de propaganda encontrado para exprimir e “aportuguesar Portugal”, até aos anos 50 do século XX. O nacionalismo em Portugal aliou-se assim à

criação de uma identidade nacional, integrando estratégias governamentais aplicadas à música, o que implicou uma ligação àquilo que era tradicional e a sua incidência num vínculo entre moderno e nacional.

Demos conta também da existência de uma ligação entre a composição erudita da canção e os ensinamentos de composição nos Conservatórios, durante sobretudo os anos 40 do século XX, que espelhavam as influências musicais das áreas culturais de referência, como é o caso da França e Alemanha.

Em relação à redescoberta da lírica galego-portuguesa, e a sua integração no género *lied*, verificámos que, existindo uma recuperação do material literário, através de edições críticas dos cancioneiros, no final do século XIX, há uma extensão natural à música. A procura de fontes que expressassem a cultura portuguesa conduziu a um especial interesse e apropriação dos poemas galego-portugueses, que foram integrados na construção do repertório para canto acompanhado. As edições utilizadas pelos compositores foram, sobretudo, as realizadas por Teófilo Braga, Carolina Michaëlis de Vasconcelos, José Joaquim Nunes e Manuel Rodrigues Lapa. Existindo uma acção pedagógica para o conhecimento deste repertório literário identificámos também a utilização de canções, sob poemas medievais, integradas em obras pedagógicas para o ensino musical, o que promovia o contacto com a lírica medieval, por intermédio da música.

No que respeita às soluções musicais encontradas pelos compositores portugueses que expressassem o medievalismo da lírica galego-portuguesa, concluímos existirem diferentes condicionantes e tendências:

- Como existia, no princípio do século a ideia, por parte da musicologia, de que a música da lírica galego-portuguesa se podia “presumir [n]uma invenção musical muito chegada ao canto gregoriano, com os seus modos melódicos, cingida aos modos rítmicos ternários mais singelos e, por outro lado, próxima dos cantos e bailes populares” (Branco 2005: 64), observou-se, até aos anos 40, a criação de uma sonoridade com afinidades na música litúrgica e popular, visível em Tomás Borba;
- O recurso à modalidade, para se autenticar o valor historicista;

- ❑ A redução de meios, que vinha na sequência da prática compositiva do início do século XX e que ia de encontro à simplicidade da lírica medieval, como é exemplo Cláudio Carneiro;
- ❑ A implementação de uma *cor local* através de princípios composicionais que pensavam associados à Idade Média e da utilização de instrumentos musicais, no acompanhamento, representativos desta prática.
- ❑ Uma composição moderna, autónoma, em relação ao seu tempo, utilizando apenas os poemas medievais, como recurso histórico.
- ❑ Ao nível do acompanhamento das canções medievais observaram-se três hipóteses:
 - O acompanhamento pianístico na sequência da canção germânica.
 - A utilização de uma orquestração com a introdução de instrumentos que remontassem a um simbolismo da prática musical trovadoresca, com especial relevo para os cordofones dedilhados.
 - Uma orquestração baseada nos instrumentos musicais contemporâneos, com a afirmação da modernidade.

As composições musicais de poemas da lírica galego-portuguesa são uma presença relevante no repertório da canção em Portugal. O seu entendimento oferece uma das facetas utilizadas na composição vocal, o que contribui para o estudo e compreensão das abordagens da música vocal em Portugal entre 1920 e 1960 e para a percepção que neste período se tinha sobre a herança da lírica medieval. Deixamos aqui expressa a necessidade de se percorrerem as restantes abordagens na composição da canção em Portugal, nas suas acepções erudita e popular, com o fim de promover uma maior coesão e abrangência no seu tratamento.

BIBLIOGRAFIA

AAVV

- 1996 *Lírica Profana galego-portuguesa*, vol. 1, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia.

ACCIAIUOLI, Margarida

- 1991 *Os Anos 40 em Portugal. O País, O Regime e as Artes. Restauração e Celebração*, Dissertação de Doutoramento (texto policopiado), Lisboa, Universidade Nova de Lisboa.
- 1998 *Exposições do Estado Novo*, Lisboa, Livros Horizonte.

ADORNO, Theodor W.

- 2003 *Poesia lírica e sociedade*, Coimbra Angelus Novus.

ALEGRIA, José Augusto

- 1968 *A problemática musical das cantigas de amigo*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian.

ALVAR, Carlos & Vicente BELTRÁN

- 1989 *Antología de la poesía gallego-portuguesa*, 2.^a edição, Espanha Editorial Alhambra (1.^a edição, 1985).

ÁVILA, Humberto d' (coord.)

- 1978 *Catálogo geral da música portuguesa – repertório contemporâneo*, Lisboa Serviços de Património Musicológico da Direcção-Geral do Património Cultural.

BARROS, José D'Assunção

- 2005 “Diálogo entre dois cancioneiros – o trovadorismo galego-português nos séculos XIII e XVI”, in *Revista Letra Magna – Revista Electrónica de Divulgação Científica. Linguística e Literatura*, Ano 2, n.º 3, 2.º Semestre, 2005, <http://www.letramagna.com/> (consultado a 15 de Março de 2010).

BRAGA, TEÓFILO

- 1878 *Cancioneiro Portuguez da Vaticana – Edição crítica sobre o texto diplomático de Halle, acompanhada de um glossário e de uma introdução sobre os trovadores e cancioneiros portugueses*, Imprensa Nacional, Lisboa.

BRANCO, João de Freitas

- 1960 *Alguns aspectos da música portuguesa contemporânea*, Lisboa, Ática.
2005 *História da música portuguesa*, 4.^a edição, Lisboa, Publicações Europa-América (1.^a edição, 1959).

BORBA, Tomás

- 1912 *O canto coral nas escolas – I. Canções a uma voz*, Lisboa, Valentim de Carvalho.
1912 *Escola Musical III*, Lisboa, Valentim de Carvalho.

BILLY, Dominique, Paolo Canettieri, Carlo Pulsoni & Antoni Rossel

- 2003 *La lirica galegho-portoghese – Saggi di metrica e musica comparata*, Carocci editore, S.p.A., Roma.

CABRAL, Luís (coord.)

- 1995 *Cláudio Carneiro (1895-1995) – Espólio Musical*, Biblioteca Pública Municipal do Porto.

CÂMARA, José Bettencourt da

- 1996 *Obras para canto e piano – Francisco Lacerda*, coord., Coleção *Fontes Musicais Açorianas*, SREC, DRAC, Governo Regional dos Açores.
1997 *O essencial sobre Francisco de Lacerda*, coleção *Essencial*, n.º 44, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
1999 *O essencial sobre a música portuguesa para canto e piano*, coleção *Essencial*, n.º 48, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

CAMPBELL, Margaret

- 2001 “Dolmetsch”, in *Grove Music Online, Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07949pg1>
(consultado a 17 de Março de 2010).

CARVALHO, João Soeiro de

- 2003 “O cinema na obra de Frederico de Freitas”, in *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, pp. 53-58.

CARVALHO, Mário Vieira de

- 1988 *O essencial de Fernando Lopes-Graça*, colecção Essencial, n.º 38, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.
2006 *Pensar a música, mudar o mundo: Fernando Lopes-Graça*, Porto, Campo das Letras – Editores.

CASCUDO, Teresa

- 1997 *Fernando Lopes-Graça – Catálogo do Espólio Musical*, Colecção Museu da Música Portuguesa, Câmara Municipal de Cascais.
2001 *A tradição como problema na obra literária e musical de Fernando Lopes-Graça (1906-1994)*, dissertação de doutoramento em Ciências Musicais Históricas (texto policopiado), Universidade Nova de Lisboa.
2002 “A década da invenção de Portugal na música erudita (1890-1899)”, in *Revista Portuguesa de Musicologia*, n.º 10, Associação Portuguesa de Ciências Musicais, pp. 181 – 226.
2003 “Frederico de Freitas e o seu tempo: reflexões em torno de uma exposição”; “Obra Musical de Frederico de Freitas”, in *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, pp. 29-38; 135-145.

CASTELO-BRANCO, Salwa El-Shawan e Manuel Carlos de BRITO

- 2001 “Portugal”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22157>
(consultado a 15 de Novembro de 2008)

CHEW, Geoffrey, et al.

- 2001 "Song", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/50647>
(consultado a 17 de Março de 2010)

CIDADE, Hernâni (coord.)

- 1941 *Poesia medieval: cantigas de amigo*, 3.^a edição, Lisboa, Seara Nova (1.^a edição 1939).

COELHO, Evaristo

- 1965 *Cláudio Carneiro, um grande artista, um grande amigo*, in *Arte Musical*, n.º 24, Ano XXX, III Série, Vol. II, pp. 694-696.

COELHO, Jacinto do Prado (coord.)

- 1978 *Dicionário de literatura: literatura portuguesa, literatura brasileira, literatura galega, estilística, literária*, 5 vols., 3.^a edição, Porto: Figueirinhas (1.^a edição 1960).

COHEN, Rip

- 200 *500 Cantigas d' Amigo* (trad. Isabel Rodrigues), colecção *Obras Clássicas da Literatura Portuguesa*, Porto, Campo das Letras Editores.

CORREIA, Ângela, et al.

- 2001 "A poesia lírica galego-portuguesa", *História da Literatura Portuguesa I - Das origens ao Cancioneiro Geral*, Lisboa: Alfa, pp. 101-161.

CORREIA, Natália

- 1998 *Cantares dos trovadores galego-portugueses*, 3.^a edição, Clássicos de Bolso, Editorial Estampa, Lisboa (1.^a edição 1970).

CORRÊA DE OLIVEIRA, Fernando

- 1990 *Simetria sonora – Sistema inédito de composição musical*, Braga, Editora Correia do Minho.
199 *Música minha*, Porto, Edição do autor.

CÔRTE-REAL, Maria de São José

- 2003 “Frederico de Freitas e as instituições do Estado Novo”, in *Frederico de Freitas (1902:1980)*, Lisboa, Instituto Português de Museus, Museu da Música, pp. 39-46.

COSTA, Márcia

- 2009 “Estética da Recepção e Teoria do Efeito”, Portal Educacional do Estado do Paraná, dia-a-dia educação, artigos, teses e monografias
http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/diaadia/diadia/arquivos/File/conteudo/artigos_teses/LinguaPortuguesa/artigos/EST_RECEP_TEORIA_EFEITO.pdf
(Consultado em Abril de 2010).

CYMBRON, Luísa e Manuel Carlos de BRITO,

- 1992 *História da música portuguesa*, Lisboa, Universidade Aberta.

DELGADO, Alexandre

- 2005 “No princípio era a dança – *A Lenda dos Bailarins* de Frederico de Freitas”, in *Dez compositores portugueses*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, pp.73-107.

DIOGO, Américo António Lindeza

- 1999 *Lírica galego-portuguesa – Antologia*, Colecção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Literatura Medieval, Coimbra, Angelus Novus.

ESTEIREIRO, Paulo

- 2008 *Músicos interpretam Camões – Canções sobre poemas de Camões na primeira metade do século XX*, Estudos Musicológicos n.º 32, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

FERREIRA, Manuel Pedro

- 1986 O Som de Martin Codax – Sobre a dimensão da lírica galego-portuguesa (séculos XII-XIV), UNISYS, Lisboa, Imprensa Nacional – Casa da Moeda.
1987 “Some Remarks on the Cantigas”, *Revista de Musicologia*, Vol. X, n.º 1, Janeiro-Abril, Madrid.

- 1998a “A música das cantigas galego-portuguesas: balanço de duas décadas de investigação (1977-1997)”, in Derek W. Flitter & Patricia O. Baubeta (eds.), *Ondas do Mar de Vigo*, Birmingham, pp. 58-71; & in *Congreso O mar das cantigas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, pp. 235-250.
- 1998b “Codax revisitado”, in *Anuario de estudos literarios galegos*, 1998, pp. 157-168.
- 1998c “The Layout of the Cantigas: a Musicological Overview”, in *Galician Review* [University of Birmingham] 2, pp. 47-61.
- 2001a “Afinidades musicais: as cantigas de loor e a lírica profana galego-portuguesa”, in *Memória dos Afectos — Homenagem a Giuseppe Tavani*, Lisboa: Colibri, pp. 187-205.
- 2001b “The Tradition of the Cantigas”, CD-ROM "Teaching Medieval Lyric with Modern Technology", dir. Margaret Switten, Mount Holyoke College, MA.
- 2005a *Cantus Coronatus – 7 cantigas d’El Rei D. Dinis*, Kassel: Reichenberger (edição bilingue – português e inglês).
- 2005b *Dez compositores portugueses* (coord.), Publicações Dom Quixote, Lisboa.
- 2006 “King Dinis of Portugal: An Unknown Troubadour”, in *Goldberg – Early Music Magazine*, n.º 40, pp. 52-59 [English/Spanish/French editions]
- 2007 “Alfonso X, compositor”, in *Alcanate – Revista de Estudos Alfonsíes*, Vol. V 2006-2007, pp. 117-137.
- 2009 *Aspectos da música medieval no ocidente peninsular – Volume I – Música palaciana*, Estudos Musicológicos n.º 33, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian e Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

FRANÇA, José-Augusto

s.d. *A arte e a sociedade portuguesa no século XX*, Lisboa, Livros Horizonte

FREITAS, Frederico de

1968 “Tomás Borba – troveiro do canto infantil, lembrado no seu centenário”, *Panorama*, n.º 25, 4.ª série, Lisboa.

GONÇALVES, Elsa e Maria Ana RAMOS

1992 *A lírica galego-portuguesa - Apresentação crítica, selecção, notas e sugestões para análise literária* (Elsa Gonçalves) e *Critérios de transcrição, nota linguística e glossário* (Maria Ana Ramos), Colecção Textos Literários, dir. e

coordenada por M. Alzira Seixo, 4.^a edição, Lisboa, Editorial Comunicação (1.^a edição 1983).

HASKELL, Harry

- 1992 “Revival”, in *The New Grove Dictionary of Opera*,
Grove Music Online. Oxford Music Online,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O007633>
(consultado a 15 de Dezembro de 2009)
- 1996 *The early music revival a history*, Mineola, New York, Dover Publications, Inc.
- 2001 “Early music”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46003>
(consultado a 15 de Dezembro de 2009)

HAZZLETON, Geraldine

- 2007 “The galician-portuguese era, and the songs of Martin Codax”, *The Consort*,
The Journal of Dolmetsch Foundation, vol. 63, pp. 18-37.

HIRSCH, Marjorie

- 1993 *Schubert's Dramatic Lieder*, Cambridge: Cambridge University.

JOÃO, Maria Isabel

- 2002 *Memória e Império – Comemorações em Portugal (1880-1960)*, Lisboa,
Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia.

KENYON, Nicholas (coord.)

- 1988 *Authenticity and early music – A symposium*, Oxford, New York, Oxford
University Press.

LAPA, Manuel Rodrigues

- 1930 *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa, edição do
autor, datada de 1929, mas de 1930.
- 1970 *Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-
portugueses*, 2.^a edição revista e acrescentada, Vigo, Editorial Galaxia (1.^a
edição 1965).

LATINO, Adriana

- 2001 "Pires, Filipe", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*.
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21818>
(consultado a 28 de Março de 2010).

LEECH-WILKINSON, Daniel

- 2004 *The modern invention of medieval music – scholarship, ideology, performance*,
2.^a edição, Cambridge, New York, Cambridge University Press (1.^a edição 2002).

LOPES, Graça Videira

- 1999 *Cantigas de escárnio e maldizer dos trovadores e jograis galego-portugueses*,
Colecção Obras Clássicas da Literatura Portuguesa – Literatura Medieval,
Lisboa, Editorial Estampa.

LOPES-GRAÇA, Fernando

- 1989a *A música portuguesa e os seus problemas I*, 2.^a edição, Lisboa, Editorial
Caminho (1.^a edição 1944).
1989b *A música portuguesa e os seus problemas II*, 2.^a edição, Lisboa, Editorial
Caminho (1.^a edição 1959).
1991 *A canção popular portuguesa*, 4.^a edição, Lisboa, Editorial Caminho (1.^a edição
1959).

MALEVAL, Maria do Amparo

- 1999 "Saudosismo e Neotrovadorismo (Afonso Lopes Vieira, Guilherme de Almeida
e Álvaro Cunheiro)" , in *6.º Congresso da Associação Internacional de
Lusitanistas*, Rio de Janeiro, Niterói, pp. 92-93.

MURPHY, Michael

- 2001 "Introduction", in Harry WHITE e Michael MURPHY *Musical constructions of
Nationalism – Essays on the history and ideology of European musical culture
1800-1945*, Harry White, Ireland, Cork University Press, pp. 1-15.

NERY, Rui Vieira e Paulo Ferreira de CASTRO

- 1991 *Synthèses de la culture portugaise – Histoire de la musique*, Lisboa, Imprensa Nacional-casa da Moeda.

NUNES, José Joaquim

- 1906 *Crestomatia Arcaica Excertos da Literatura Portuguesa – desde o mais antigo que se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical*, 1.^a edição, Lisboa, Literária Editora A.M. Teixeira & C^a (Filhos).
- 1921 *Crestomatia Arcaica Excertos da Literatura Portuguesa – desde o mais antigo que se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical*, 2.^a edição, Lisboa, Literária Editora A.M. Teixeira & C^a (Filhos).
- 1926-28 *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, vol. I (introdução), vol. II (texto), vol. 3 (comentário, variantes e glossário), Coimbra, Imprensa da Universidade.
- 1953 *Crestomatia Arcaica Excertos da Literatura Portuguesa – desde o mais antigo que se conhece até ao século XVI acompanhados de introdução gramatical*, 4.^a edição, Lisboa, Literária Editora A.M. Teixeira & C^a (Filhos).

OLIVEIRA, Andreiza Valéria de

- 2009 *Idade Média e Modernidade: A recepção crítica e criativa das cantigas do mar de Vigo*, dissertação de mestrado em literatura portuguesa, Universidade de S.Paulo, <http://www.teses.usp.br/> (consultado a 15/03/2010).

PAIVA, José Rodrigues de

- 1988 *Cantigas de amigo e amor. Dez exercícios de Canto Segundo a Maneira Antiga Seguidos de uma Poética Fragmentária*, 2.^a edição, Recife, Edições Encontro/Gabinete Português de Leitura: Associação de Estudantes Portugueses Jordão Emerenciano.

PENA, Xámon

- 1986 *Literatura galego medieval – I. A História*, Barcelona, Ediciones Sotelo Blanco.

PIMENTA, Alfredo

1939 “As Festas dos Centenários”, artigos publicados no jornal *A Voz* de 7, 11 e 22 de Janeiro visados pela Comissão da Censura.

PIMPÃO, Álvaro J. da Costa

1960 *Cancioneiro d’El-Rei D. Dinis* (antologia), Coimbra, Colecção Literária Atlântida.

PIRES, Luís Filipe

1965 “Cláudio Carneiro, o homem e o artista”, in *Arte Musical*, n.º 24, Ano XXX, III Série, Vol. II, pp. 694-696.

2001 *Duas Cantigas de Amigo e Redondilhas – Canto e Piano*, Porto, Fermata Editora.

RAMOS, Rui

2001 “A Segunda Fundação”, in José Mattoso (ed.), *História de Portugal*, vol. VI, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Estampa (1.ª edição 1994).

RECKERT, Stephen e Hélder MACEDO

1996 *Do cancionero de amigo*, 3.ª edição, Lisboa, Assírio & Alvim (1.ª edição 1974).

REIS, Ema (coord.)

1929 *Seis anos de divulgação musical (1925-1928)*, vol.1, Lisboa, Tip. da Seara Nova

1934 *Divulgação Musical (1929-1933)*, vol. 2, Lisboa, Tip. da Seara Nova

Revista dos Centenários

1939-1940 Edição da Comissão Nacional dos Centenários, Lisboa, 24 fascículos.

RIBEIRO, Nelson

2005 *A Emissora Nacional nos primeiros anos do Estado Novo 1933-1945*, Lisboa, Quimera Editores.

ROSA, Duarte Gonçalves

2008 *Tomás Borba*, Escola Básica e Secundária de Angra do Heroísmo

ROSAS, Fernando

1998 “O Estado Novo”, in José Mattoso (ed.) *História de Portugal*, vol. VII, 2.^a edição Lisboa, Editorial Estampa, (1.^a edição 1994).

ROSSEL, Antoni

2004 *Literatura i Música a l'edat mitjana: lírica*, DINSIC Publicacions Musicals, S.L., Barcelona.

SAGE, Jack,

2001 "Cantiga", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04772>
(consultado a 15 de Dezembro de 2009).

SILVA, António Santos e José Madureira Pinto (coord.)

1987 *Metodologia das Ciências Sociais*, 2.^a edição, Edições Afrontamento, Porto.

SILVA, Romeu Pinto da (coord.)

2008 *Tábua póstuma da obra musical de Fernando Lopes-Graça*, Lisboa, Editorial-Caminho

SIMÕES, João Gaspar

1964 *Itinerário histórico da poesia portuguesa*, Lisboa, Arcádia.

TARUSKIN, RICHARD

2001 “NATIONALISM”, in *GROVE MUSIC ONLINE. OXFORD MUSIC ONLINE*,
<HTTP://WWW.OXFORDMUSICONLINE.COM/SUBSCRIBER/ARTICLE/GROVE/MUSIC/508>
46 (CONSULTADO A 10 DE MARÇO DE 2009).

TAVANI, Giuseppe

1967 *Repertorio metrico della lirica galego-portoghese*, Roma, Edizioni dell'Ateneo.

1983 *Poesia e ritmo* (trad. Manuel Simões), Lisboa, Livraria Sá e Costa Editora.

1998 *A poesia lírica galego-portuguesa* (trad. Isabel Tomes e Emílio Ferreira), 2.^a edição, Lisboa, Editorial Comunicação (1.^a edição, 1990).

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (ed.)

1990 *Cancioneiro da Ajuda. Reimpressão da edição de Halle (1904), acrescentada de um prefácio de Ivo Castro, e do glossário das cantigas* (Revista Lusitana, XXIII), 2 vols, Lisboa, Imprensa Nacional.

VIEIRA, Yara Frateschi

2005 “Paixão e Paciência: Carolina Michaëlis e a filologia” in *Carolina Michaëlis e o Cancioneiro da Ajuda, hoje* (coord. Mercedes Brea), Xunta de Galicia, Consellería de educación e ordenación universitaria, Dirección Xeral de Política Lingüística, Centro Ramón Piñeiro para a investigación de humanidades, pp. 13-44.

YOUENS, Susan & Eric SAMS

2001 "Hugo Wolf", in *Grove Music Online. Oxford Music Online*,
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52073pg7>
(consultado a 15/01/2010).

ARQUIVOS e MUSEUS

Biblioteca Pública e Arquivo Regional de Angra do Heroísmo:

Espólio de Tomás de Borba – lírica trovadoresca (Código de referência: PT/BPARAH/TB/04 – 05, Série 4 - Subsérie 5)

Biblioteca Municipal do Porto

Espólio musical de Cláudio Carneiro – partituras (Códigos de referência: MM-CC-2 [11] [12] [13] [14]; MM-CC-4 [2] [3] [4]; MM-CC-5 [4]).

Espólio musical Frederico de Freitas (partituras):

Arquivo privado, à data da investigação, na posse da filha do compositor, D. Elvira de Freitas, em Lisboa (cedido em Julho de 2010 à Universidade de Aveiro).

Instituto dos Arquivos Nacionais da Torre do Tombo:

Elaboração do programa das comemorações dos Centenários, Arquivo Salazar, PC-22A cx. 525, pt. 2, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1939/1940.

Realização de concerto de gala no Teatro D. Maria II, Arquivo Salazar, PC-22A cx. 525, pt. 10, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, 1940.

Museu da Música Portuguesa – Casa Verdades de Faria (Cascais)

Espólio musical de Fernando Lopes-Graça – partituras (códigos de referência: LG 217; LG 217a)